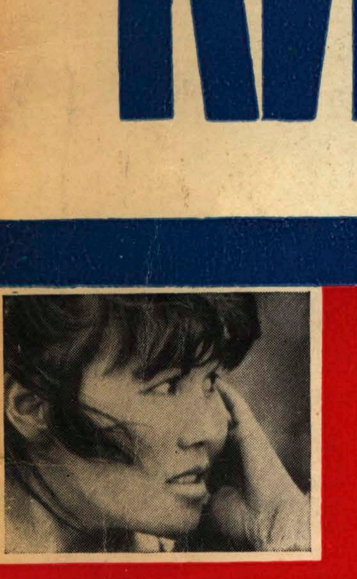
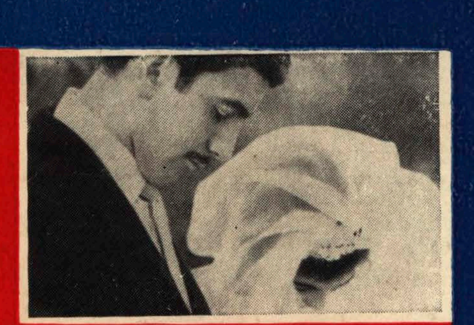
ИСКУССТВО КИНО

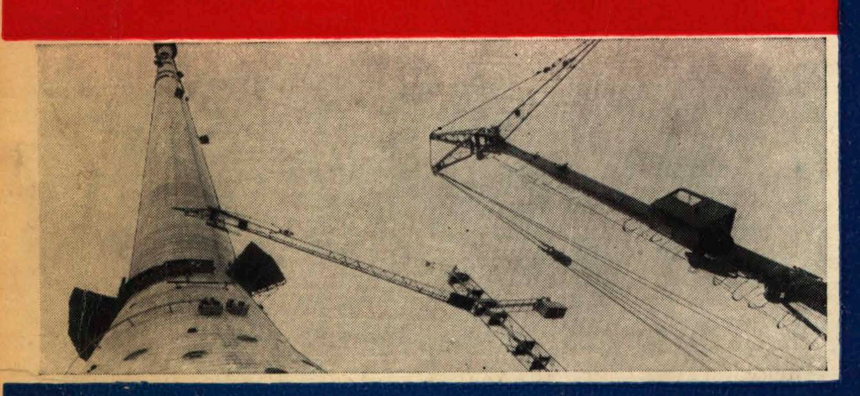






10
1967



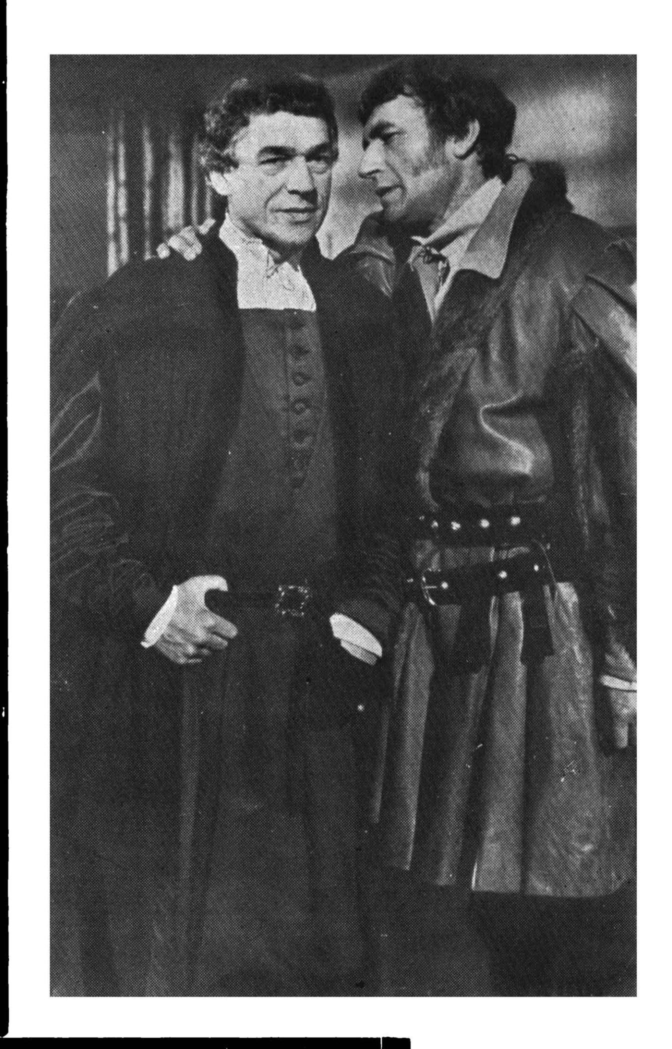




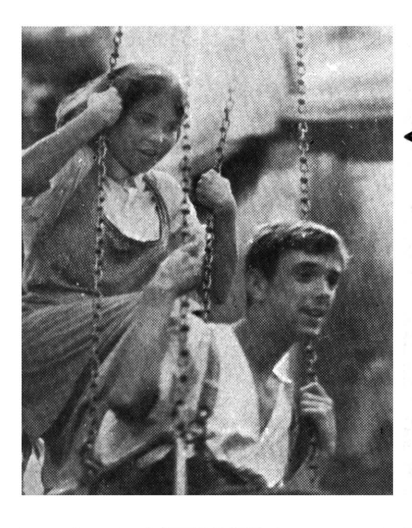




КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМОВ, НАГРАЖДЕННЫХ ПРЕМИЯМИ V МОСКОВСКОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ



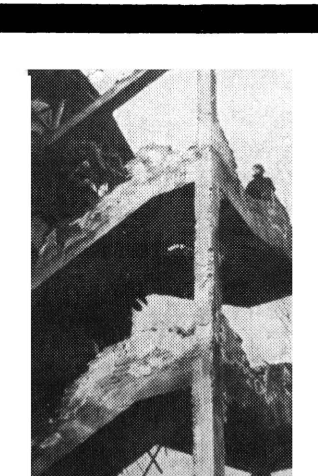
«Человек для всякой поры» (Великобритания). Слева — Пол Скофилд (премия за лучшее исполнение мужской роли) ▶



◀ «Романс для корнета» (Чехословакия) — Серебряный приз

◀ Сэнди Деннис (премия за лучшее исполнение женской роли) в фильме «Вверх по спусковой лестнице» (США)

▲ «Отец» (Венгрия)— Большой приз



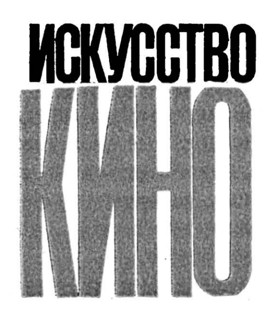
«Отклонение» (Болгария) — Золотой приз ▶



«В сельве нет звезд» (Перу) — Золотой приз ▼

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки кадры из новых документальных фильмов: «Страна моя» (Центральная студия документальных фильмов), «Нас 230 миллионов» и «Знакомьтесь, Москва!» (Рижская студия)



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО КИНЕМАТОГРАФИИ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР И СОЮЗА КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Журнал основан в 1931 году



1967

Р. ЮРЕНЕВ

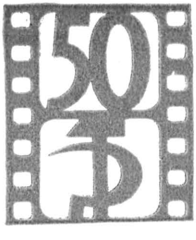
Великий Октябрь и революционное новаторство советского киноискусства

Влияние Великой Октябрьской социалистической революции на художественную культуру человечества оказалось столь сильным и плодотворным в первую очередь потому, что, создав основные политические условия для построения социалистического и коммунистического общества, Великая революция выдвинула перед искусством и его создателями — художниками — принципиально новые задачи, поставила художников в совершенно новые общественные и нравственные обстоятельства. Все сокровища духовной культуры человечества, все неисчислимые богатства здорового, гуманного и прогрессивного искусства, все плоды житейской мудрости, творческой фантазии и благородных стремлений художников революция отдала народу, борющемуся за социализм, строящему коммунистическое общество. Тем самым искусство стало оружием в борьбе за коммунизм, а художники — сознательными и активными участниками этой борьбы.

Коммунистическая партия последовательно и неоспоримо разбивала все идеалистические представления о независимости искусства от жизни, о мнимой свободе художников от политики, от социальной борьбы, беспощадно развенчивала тех художников, которые мнили себя «сверхчеловеками», витающими над социальными процессами, вне классовой борьбы.

Задачи и условия творчества художников после победы социалистической революции были заранее увидены и научно обоснованы В. И. Лениным еще в 1905 году в статье «Партийная организация и партийная литература». Вот замечательные строки, содержащие пророческую характеристику литературы и искусства социалистического будущего:

«Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее



ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и не страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность».

Новые революционные идеи, новые задачи воспитания народа в духе социализма, новые условия, определяемые не корыстью и не карьерой, а убежденностью в правоте коммунистического дела, новый зритель — миллионы трудящихся, а также и новый жизненный материал, новая тематика, выдвинутая событиями революции, и новый герой — революционер, — вот что дал художникам Октябрь, вот что определило революционное новаторство советской художественной культуры.

Из всех искусств Ленин считал важнейшим кино. Еще в 1907 году, когда кино делало свои первые робкие шаги, он уже видел его великую будущность и говорил, что «когда массы овладеют кино и когда оно будет в руках настоящих деятелей социалистической культуры, то оно явится одним из могущественнейших средств просвещения масс». В кино Ленина привлекало не только богатство его выразительных средств, не только синтетический характер, дающий возможность творчески использовать традиции других искусств, но и массовость, мобильность, общедоступность.

Призывая революционных пропагандистов допускать поменьше политической трескотни, побольше агитации фактами, Ленин видел великолепную возможность киноискусства показывать жизнь в ее собственных формах, фиксировать факты революционной действительности, подлинную жизненную правду. Ленин учил, что «производство новых фильм, проникнутых коммунистическими идеями, отражающими советскую действительность, надо начинать с хроники...». И именно в хронике впервые проявился тот дух революционного новаторства, который стал главным признаком подлинно советского кино. В агитационных поездах и пароходах, в воинских частях и продотрядах работали кинодокументалисты, снимавшие боевые события и тут же показывавшие народу свои коротенькие, но действенные, правдивые и горячие фильмы. Хроника зафиксировала и государственные мероприятия Советской власти и новые революционные праздники. Хроника запечатлела живого Ленина, причем эти первые ленинские кинопортреты новаторски решали проблему образа революционного вождя: Ленин был снят в неразрывном единстве с народной массой. Хроника выдвинула первого новатора советского кино — Дзигу Вертова.

В чем же обаяние творчества Вертова, в чем сущность его новаторства? В жадных, озорных экспериментах с киноаппаратом? В верчении ручки в обратную сторону, в склейке кадров, снятых в разное время и в разных местах, в попытках монтажом создать из частей разных людей человека, существующего только в кинематографической реальности?

Да, конечно, и в этом и в десятках других более или менее удачных формальных находок и трюков. Но, конечно же, не только в этом. Все это лишь средства, добываемые Вертовым для высшей цели — для показа революционной действительности и для участия в революционной перекройке этой действительности.

«Поле зрения — жизнь;
материал для монтажного построения — жизнь;
декорации — жизнь;
артисты — жизнь», — говорил Вертов в 1923 году в АРКе. Он клялся фактами, гонялся за фактами, обожествлял факты. Но свои фильмы считал «не только суммой фактов, но произведением, высшей математикой фактов». Он требовал «коммунистической расшифровки действительности», он хотел «увидеть и показать мир во имя мировой пролетарской революции». Читая манифесты и дневники Вертова и смотря его фильмы, ясно видишь, как весомо, зримо выявляются принципы правдивого, идейного, реалистического, активно вторгающегося в жизнь искусства, принципы, которые мы сейчас считаем основой метода социалистического реализма. Правдиво показывать жизнь с целью ее революционного преобразования— именно это было главной задачей творчества Вертова и других советских художников-новаторов, так часто расходившихся с Вертовым, так ожесточенно с ним споривших, но, по существу, стремившихся к одной с ним цели.

В полемическом пылу Вертов отрицал художественные, игровые фильмы. Однако художественное кино ставило перед собой задачи близкие, если не аналогичные вертовским. В коротеньких агитационных картинах эпохи гражданской войны были сделаны первые шаги

к овладению новой, революционной тематикой. И зрители, впервые увидевшие на экране Маркса, задумчиво пишущего «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», ликовали, испытывали такой духовный подъем, такой пафос, о котором могла только мечтать античная трагедия. Правота рабочего, вселенного в квартиру капиталиста, драма отца и сына, очутившихся во враждебных борющихся лагерях белых и красных, разоблачение чудес лукавого попа Панкрата, профилактические мероприятия против «азиатской гостьи» — холеры, — все эти несложные сюжеты, взятые прямо из жизни, казались рабочим, крестьянам-беднякам, красноармейцам откровениями. Впервые искусство обращалось прямо к ним, говорило с ними об их делах, об их стремлениях.

Однако когда окончание гражданской войны позволило возродить регулярное кинопроизводство, оказалось, что новое содержание, преподносимое в старых, привычных формах мелодрамы или кинороманса, воплощенное в образах томного героя, сменившего фрак на блузу, или героини, закатывающей подведенные глаза, теряет свою революционную новизну. Фильмы Гардина, Разумного, Пантелеева, Чардынина тех лет, несмотря на всю искренность намерений их авторов, демонстрируют разительное несоответствие содержания форме. Новое, революционное содержание требовало новых, революционных форм.

И эти формы нашел Сергей Эйзенштейн. Как и Вертов, он шел непосредственно от жизни, от действительности. Как и Вертов, он опровергал весь предшествующий опыт киноискусства. Хитроумным фабулам и прельстительным звездам буржуазного кино он противопоставлял рабочую революционную массу, которую он «двинул в центр драматургии». Он декларировал фильмы «без фабулы и без звезд», стараясь конденсировать в своих произведениях живой опыт массовой революционной борьбы русского пролетариата. И если мы обратимся к лучшим произведениям тех лет — к поэме В. Маяковского «150 000 000», к «Железному потоку» А. Серафимовича к «Падению Даира» А. Малышкина, к полотну Б. Кустодиева «Большевик», к массовым театральным «действам» на площадях,— мы увидим, что стремление найти художественный образ революционной массы было общим, типичным для всего советского искусства.

Общим, типическим было и ясное осознание — для кого и для чего создаются произведения искусства. «Всю свою звонкую силу поэта тебе отдаю, атакующий класс», — писал Маяковский. Стремлением воздействовать на зрителя «в целях его агитирования» проникнуты манифест Эйзенштейна «Монтаж аттракционов», все манифесты Вертова. Это плодотворное ощущение неразрывной связи с народом, общности устремлений, задач, самих жизней дала художникам Октябрьская революция. Достаточно вспомнить устремления дореволюционного искусства — уход от жизни символистов, увлечение частностями, натуралистическим бескрылым описательством у большинства реалистов, анархический индивидуализм, эпатирование читателя — у футуристов,— чтобы осознать всю важность этого укрепления связей художника с жизнью и с народом.

Разительное несходство методов и устремлений, качественная разница в отношении к зрителям, читателям, то есть народу, — все это не только обозначило резкую грань между доoктябрьским и послеоктябрьским искусством, но и обусловило неприятие советскими художниками многих традиций искусства прошлого. В нигилистическом неприятии традиций и художественного наследства повинны почти все революционные новаторы. Иногда они отвергали целые области искусства (Вертов отрицал, например, игровое, актерское кино), а порой обрекали на гибель даже целые искусства (Эйзенштейн одно время считал устаревшим театр).

Крайности этих юношеских утверждений были быстро преодолены самими художниками, но плодотворная убежденность в необходимости поисков новых художественных средств для выражения нового, революционного содержания осталась. И художники находили эти революционные средства. Вертов открыл законы творческого осмысления документального материала, метод съемки «жизни врасплох», метод «киноправды», ставший основой основ современной документальной кинематографии. Эйзенштейн открыл новые законы драматического оформления крупных исторических событий, в которых революционная масса выступала как активная, действенная сила, теоретически предвосхитил полифоническое сочетание изображения и звука и драматические возможности внутреннего монолога. Пудовкин, опираясь на Горького, открыл новые, революционные качества человеческих характеров, увидел возможности кинематографа в овладении не только пространством, но и временем.

Довженко ввел в кино поэтические ритмы народной поэзии, философские раздумья, авторскую лирическую интонацию в трактовке эпических событий.

Все эти общие и многочисленные конкретные формальные открытия великих мастеров в области монтажа, кинометафор, актерской игры, истолкования типажа, то есть непрофессиональных исполнителей, были обусловлены страстным желанием выразить то, что внесла в жизнь Великая Октябрьская революция: новые, революционные общественные связи, нового человека, новую, социалистическую мораль, новое, социалистическое отношение к труду.

Дерзко отвергая предшественников, смелые новаторы, часто не сознавая того, опирались на плодотворные традиции русского и зарубежного искусства прошлого. Эти связи порой тонки и трудно уловимы, но связи Вертова с большевистской публицистикой, связи Эйзенштейна с театром Мейерхольда, связи Пудовкина с Горьким и Московским Художественным театром, связи Довженко с украинской поэзией самоочевидны. И Вертов и Эйзенштейн учились у Маяковского. И Эйзенштейн и Пудовкин опирались на Золя и Толстого. И Пудовкин и Довженко увлекались экспрессионистическим искусством. Словом, революционное новаторство находило опоры в традициях прогрессивного искусства.

«Каждый из нас ощущает себя как бы в точке пересечения прошлого и будущего. Этот великий синтез пройденного пути с путем, который надлежит пройти, вдохновляет советских мастеров искусств, поднимает в их творчестве такие пласты, которые до сегодняшнего дня еще остались незатронутыми...»

Эти слова С. М. Эйзенштейна близки и сейчас каждому современному кинематографисту, а мысли, заложенные в этом высказывании, воплощаются в новые кинопроизведения, самобытные, смелые, неповторимые. Они дают правильное понимание диалектического единства новаторства и традиций, без которого нельзя понять процесс развития искусства.

Традиции и новаторство в области искусства не являются понятиями антагонистическими. Подлинное новаторство всегда опирается на традиции. Традицией становится то, что было в свое время новаторством. Традиции живут, питая новаторство. Новаторство в искусстве — это прежде всего умение художника увидеть в жизни, в обществе, в человеческом сознании новые процессы, явления, черты и показать их в соответствующих им новых художественных формах.

Почему марксистская эстетика провозглашает примат, то есть первенство, ведущее положение содержания относительно формы? Это отнюдь не означает недооценки нами формальных новаций, как это приписывается нам зарубежными оппонентами. Провозглашая примат содержания, мы основываемся на том, что содержание произведений искусства определяется действительностью, жизнью. И чтобы выразить это новое жизненное содержание, искусство должно вырабатывать новые формы. Эти формы не изменяются одновременно с содержанием, но, как правило, отстают от него. Поэтому мы и понимаем новаторство как новаторство содержания, влекущее за собой новаторство формы. Поэтому мы считаем бесплодными формальные эксперименты, производимые вне содержания, вне идей, которыми художник хочет поделиться со зрителями. Поэтому мы видим опасность келейной замкнутости некоторых художников-экспериментаторов, равнодушных к общественному резонансу своих произведений. Поэтому мы приветствуем стремление художников, ищущих новые художественные средства, близкие и понятные зрителям, способные приобщить зрителей к восприятию новых процессов жизни. «Эксперимент, понятный миллионам» — так озаглавил Эйзенштейн одну из своих статей. И это, с первого взгляда, парадоксальное название кажется мне глубоким и ярко выражающим один из важнейших принципов революционного новаторства.

Что же такое традиции в искусстве? Это широкие, получившие народное признание направления, связывающие современность с тем лучшим, что сохранилось от прошлого, стало настоящим и имеет тенденции к будущему. Сущность традиций не в сохранении опыта прошлого, а в его развитии.

В советском искусстве создана своеобразная традиция новаторства, вечное, питаемое жизнью, движение искусства вперед.

В 1925 году Сергей Эйзенштейн создал свой гениальный фильм «Броненосец «Потемкин» — страстный гимн непобедимости революционных рабочих масс. Фильм, поражающий монументальностью и в то же время смелостью своего языка, выражающего новую, революционную действительность. Через год Всеволод Пудовкин создал одухотворенные образы русских рево-

люционных рабочих в фильме «Мать» (по роману М. Горького), где показал революцию, происходящую в сознании людей. А еще через четыре года вышла «Земля» Довженко, с ее глубоким философским выводом, что новое в жизни общества неотвратимо, победоносно.

«Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Мать» Пудовкина и «Земля» Довженко вошли в число «двенадцати лучших фильмов всех времен и народов», отобранных в 1958 году референдумом 117 кинокритиков всех стран. «Броненосец «Потемкин» занял первое место. Это означает, что шедевры немого кино не утеряли своего эстетического воздействия до сих пор, что они создали неумирающую традицию новаторства.

Творчество Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и Вертова развивалось в бурные двадцатые годы, овеянные Октябрем и гражданской войной. Их фильмы были высшим взлетом, лучшим выражением общих тенденций советского искусства тех лет. А рядом с великими новаторами в взаимодействии с ними творили такие художники, как Лев Кулешов, Эсфирь Шуб, Абрам Роом, Фридрих Эрмлер, Борис Барнет, Евгений Червяков, Николай Шенгелая и другие.

Они находили и новые темы, выдвигаемые революционной действительностью, и новые человеческие образы, незабываемые черты характеров людей революции. Они находили и новые жанровые формы и новые монтажные, композиционные приемы. Они создавали новые принципы воспитания художников, новые методы организации кинопроизводства.

Великим новаторским достижением советского кино было рождение кинематографий в национальных республиках — на Украине, в Грузии, Армении, Азербайджане, Белоруссии, позднее в Средней Азии. Советская кинематография — впервые в мире — развивалась как многонациональная. И это было результатом ленинской национальной политики.

При всем разнообразии жанров, форм, направлений молодого киноискусства для лучших советских фильмов характерна новаторская сущность, выражающаяся в поисках нового, революционного в жизни и сознании народа, в использовании новых художественных средств и выразительных возможностей киноискусства.

Высокая идейность, неразрывная связь с жизнью народа, революционный пафос — все это создало традицию новаторства и подготовило победу метода социалистического реализма. Благодаря этим качествам советские немые фильмы триумфально шествуют по странам мира, увлекая своими художественными достоинствами даже людей инакомыслящих, далеких от идей социализма.

Тридцатые годы ознаменовались приходом звука в кино. И традиция новаторства не иссякла. Советские художники работали над обогащением киноискусства новыми могучими выразительными средствами. Появилась новая возможность создания полноценных образов-характеров с глубоким проникновением в психологию героя, раскрытия новых, социалистических взаимоотношений людей, новой этики и морали.

Ранние звуковые картины еще с несовершенным звуком, подчас подчеркнутой декламационной игрой актеров все же привлекали внимание зрителей. Наибольшей популярностью пользовалась «Путевка в жизнь» Н. Экка — о перевоспитании беспризорников. Большие художественные достоинства имели «Златые горы» С. Юткевича, «Дезертир» В. Пудовкина и особенно «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича.

Однако утеря звуковыми фильмами некоторых достижений немого кино в области изобразительного решения кадра, монтажа, общей композиции, ритма беспокоила взыскательных мастеров. Эйзенштейн боролся за дальнейшее развитие кино, за переход от звукового к звуко-зрительному, подлинно синтетическому, полифоническому кино.

1934 год ознаменовал новую победу социалистического реализма. Искусство поднялось на иную, принципиально новую, высокую ступень. На экраны вышел фильм братьев Васильевых «Чапаев» — один из лучших советских фильмов. Мастерство драматургии и режиссуры этого фильма, необычайная жизненная правдивость, огромный революционный пафос, подлинно русский народный образ Чапаева в прекрасном исполнении Б. Бабочкина — все это сделало фильм этапным в истории советского кино.

В «Чапаеве» соединились традиции «Броненосца «Потемкина» и «Матери», традиции масштабного, массового революционного действа и раскрытия новых черт человеческой психологии, формируемой революцией. Эти традиции и сделали фильм новаторским.

Развивая достижения «Чапаева», советские кинематографисты проявляли особый интерес к истории русского революционного движения. В трилогии о Максиме Г. Козинцева и

Л. Трауберга артист Б. Чирков замечательно сыграл роль рабочего-коммуниста Максима. «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфица, эпопея «Мы из Кронштадта», поставленная по сценарию Всеволода Вишневского Е. Дзиганом, «Щорс» А. Довженко, «Последний маскарад» грузинского мастера М. Чиаурели — все эти произведения говорили о первых годах революции и о гражданской войне. Этой теме были посвящены также армянский фильм «Зангезур», казахский «Амангельды», узбекский «Клятва». Новаторски решенные проблемы сочетания эпоса и драмы, показа движения огромных народных масс в драматическом единстве с подвигами народных героев отчетливо выявились в фильмах, посвященных разным периодам истории («Александр Невский» С. Эйзенштейна, «Богдан Хмельницкий» И. Савченко, «Петр Первый» В. Петрова, «Суворов» В. Пудовкина и М. Долера).

Увлеченные открытиями великих мастеров немого кино в области киноязыка, киноведы часто недооценивают новаторство этих фильмов звуко-зрительного периода. Но нужно хотя бы бегло сравнить принципы обрисовки человеческих характеров, самый метод показа исторических героев в неразрывной связи с их эпохой, с их народами и методы буржуазного искусства, обычно изолирующего героя от социальной среды, чтобы понять всю глубину новаторства советских художников в подходе к человеческому образу.

Именно новаторское решение принципов показа «судьбы человеческой, судьбы народной» (Пушкин) сделало возможным создание образа В. И. Ленина в фильмах М. Ромма «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» и С. Юткевича «Человек с ружьем» и «Яков Свердлов». Большие русские актеры Б. Щукин и М. Штраух впервые дали правдивые и героические черты образа Владимира Ильича. Дзига Вертов в «Трех песнях о Ленине» создал образ Ленина средствами документального кино. И всегда Ленин представал перед зрителями и как человек и как великий вождь Октябрьской революции.

В производственных победах тридцатых годов, в гигантских шагах пятилеток выковывалось новое отношение советских людей к труду. «Шахтеры», «Большая жизнь», «Крестьяне», «Семеро смелых», «Учитель», своеобразные и бесконечно веселые комедии «Цирк» и «Волга-Волга» — все эти фильмы, посвященные советской современности, содержали драгоценные черты новых, социалистических характеров людей.

Развивая традиции революционного новаторства, впитывая в себя лучшие достижения литературы и искусства, советское звуко-зрительное кино смело двигалось вперед по пути трудных поисков новых принципов драматургии, режиссуры и актерского мастерства.

Особенно хочется остановиться на трех героических образах, ставших лучшими выразителями своего времени, как бы вошедших в историю нашего общества. Эти герои — Петр Шахов, Александра Соколова, Валерий Чкалов.

Петр Шахов из фильма «Великий гражданин» — политический деятель, партийный руководитель. Александра Соколова («Член правительства») — крестьянка, прошедшая путь от батрачки до депутата Верховного Совета. Летчик-испытатель Валерий Чкалов, совершивший неслыханные перелеты. Судьбы разные. Характеры непохожие. Но сколько в них общего, типичного именно для социалистической эпохи, для нашего народа! Все они — русские люди. Вышедшие из недр великого народа, все они наполнены революционным духом Октябрьской революции, стремлением к победе, они все несут в себе отчетливые черты национального характера. В этих да и во многих других образах фильмов тридцатых годов явно ощутимы традиции революционных героев «Матери» Пудовкина, так же как в масштабной эпопее «Мы из Кронштадта» ощутима прямая перекличка с «Броненосцем «Потемкиным».

Достижения советского киноискусства тридцатых годов позволили нашим мастерам во всеоружии встретить Великую Отечественную войну, ставшую поистине героическим периодом в истории кино. Не только хроника, не только подвиги «солдат с киноаппаратами», жертвовавших своими жизнями для того, чтобы запечатлеть ратные подвиги народа, но и художественное и научно-популярное кино вырабатывало новые жанровые формы, новые виды фильмов, мобилизующих народ на борьбу против фашизма.

Я не касаюсь сейчас трудностей и недостатков в развитии кинематографа тридцатых и сороковых годов, которые выразились в модернизации исторической темы, схематичности и приукрашенности многих советских картин, всего того, что связано с ошибками культа личности, особенно отчетливо проявившимися в так называемый «период малокартинья», охватывающий конец сороковых и начало пятидесятых годов.

Одной из горестных примет этого периода является недооценка художественного новаторства, понимание традиций как чего-то неизменяющегося. От этого — появление многочисленных штампов, схем, омертвение человеческих характеров, превращение их в носителей прописных истин. И все же даже в трудный «период малокартинья» появлялись такие фильмы, как «Молодая гвардия» С. Герасимова, «Сельская учительница» М. Донского, «Тарас Шевченко» И. Савченко и другие, которые живо, разнообразно, многосторонне говорили о жизни нашей родины, о ее истории, о созидательной деятельности ее людей. Метод социалистического реализма развивался, традиции новаторства не умирали, порождая произведения об истории русского народа, о развитии национального движения и, что самое важное, о современности, о социалистическом строительстве.

Не прекращалась и разработка новых выразительных средств киноискусства. Достаточно вспомнить работы Эйзенштейна по «вертикальному монтажу», то есть полифоническому сочетанию изображения и звука, а позднее и цвета, его теорию «цветового кино». Новаторской была статья Пудовкина об актерском творчестве и системе Станиславского в кино, как и статьи Довженко о композиции и языке сценария.

Среди лучших фильмов тридцатых и сороковых годов мы встретим фильмы классиков — Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко. Вместе со своими более молодыми товарищами, преодолевая немалые трудности, крупнейшие мастера продолжали свой творческий путь, свои неустанные поиски нового.

Традиции новаторства, заложенные Эйзенштейном, Пудовкиным, Довженко и Вертовым в двадцатые годы, успешно развивались в тридцатые и через все трудности и испытания войны и послевоенного периода живыми и плодотворными пришли в современность.

Какие образы, созданные нашим киноискусством в последнее время, можно поставить в один ряд с классическими образами тридцатых годов, с классическими образами пудовкинской «Матери»?

Это в первую очередь образ Губанова из фильма Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Коммунист», образ, воплощенный Евг. Урбанским, освященный глубокой и искренней верой в коммунизм, идейной устремленностью, самоотверженностью во имя народного дела. Это характер не выдающегося деятеля, не героя исторических битв, а самого скромного рядового члена партии, солдата революции, каких были тысячи.

Рядом с Губановым — образ Андрея Соколова из фильма «Судьба человека», поставленного актером и режиссером Сергеем Бондарчуком. Нечеловеческие страдания, перенесенные простым шофером-солдатом, попавшим в плен к фашистам, гранят этот могучий русский характер, словно алмаз. Подлинное горе, показанное полной мерой, без скидок, лишь подчеркивает неизбывную силу человека, воспитанного социалистическим обществом.

И рядом с Губановым и Соколовым — сильными, зрелыми, много видевшими, сделавшими, выстрадавшими людьми — встает образ юноши, почти мальчика, но испытавшего солдатское горе, солдатский труд и солдатскую славу, образ Алеши из «Баллады о солдате» Григория Чухрая в исполнении В. Ивашова. Не будем останавливаться на содержании фильма, он прошел по экранам мира, завоевывая сердца людей образом кристально чистым, моральным, глубоким, воспитанным новыми, социалистическими отношениями. И разве не очевидна преемственность образа Алеши и герасимовских молодогвардейцев? И разве не радостно было увидеть черты Алеши в образах фильма «Зося» совсем молодого М. Богина?

Плодотворной оказалась работа А. Кончаловского на Фрунзенской киностудии, где он снял фильм «Первый учитель» по повести киргизского писателя Чингиза Айтматова.

Выявляя характерные признаки самобытных характеров, А. Кончаловский создал страстное произведение о первых днях революции в Киргизии. Особую масштабность этому фильму придает образ главного героя — учителя, который по своей стойкости, убежденности и преданности ленинским идеям где-то очень сближается с героем фильма Райзмана «Коммунист». Та же страстность, непоколебимость, мужество в игре Б. Бейшеналиева. Та же всепоглощающая, не знающая компромиссов вера в революцию, в победу идей Октября.

Можно с уверенностью сказать, что в лучших образах современного советского кино мы встречаем традиции двадцатых и тридцатых годов, живые новаторские традиции. Возьмем фильм А. Салтыкова по сценарию Ю. Нагибина «Председатель». Здесь нет изощренности формы, здесь нет новомодных приемов, но фильм по своим мыслям, по драматургическим кон-

фликтам и жизненной правде глубоко новаторский. Революционное новаторство образа Трубникова, воплощенного М. Ульяновым, в том, что он поднял и вырастил людей, вселил веру в могущество человека, в его благородство и величие.

Образ председателя Трубникова по масштабу характера, по воле, уму и организаторским возможностям может стать рядом с образом Шахова — Н. Боголюбова из фильма Фридриха Эрмлера «Великий гражданин». Страстность и непоколебимость в своих убеждениях, темперамент организатора, умение не словами, а делом, собственным примером заставить людей преодолеть трудности и выйти победителями — все это делает фильм глубоко страстным и значительным произведением.

Рядом с образами героев действия, героев, непоколебимых в своей убежденности, хочется поставить и героев размышляющих, подчас сомневающихся, стремящихся охватить мыслью сложные общественные процессы современности, с тем чтобы найти свое место в борьбе, происходящей на нашей планете. Это герои фильма М. Ромма «Девять дней одного года». Артисты А. Баталов и И. Смоктуновский очень чутко передали новые черты советской интеллигенции, советских молодых ученых. Именно в этих новых чертах характера — новаторство фильма, традиционного в своем гуманизме, в своем гражданственном и патриотическом пафосе.

Поэтическое кино А. Довженко оставило свой неповторимый след в советском кинематографе. Естественно, что многие молодые мастера, испытывая его влияние, пытались усвоить усложненную и своеобразную довженковскую манеру. Но зачастую они терпели крах, становились эпигонами.

Однако я вижу отчетливое влияние поэтического кино Довженко в лучших фильмах А. Алова и В. Наумова, с их романтическим мировосприятием, а также в поэтических авторских отступлениях и кинометафорах «Иванова детства» А. Тарковского.

Вновь заговорили о поэтике Довженко, когда посмотрели созданный на украинской студии фильм «Тени забытых предков» режиссера Сергея Параджанова.

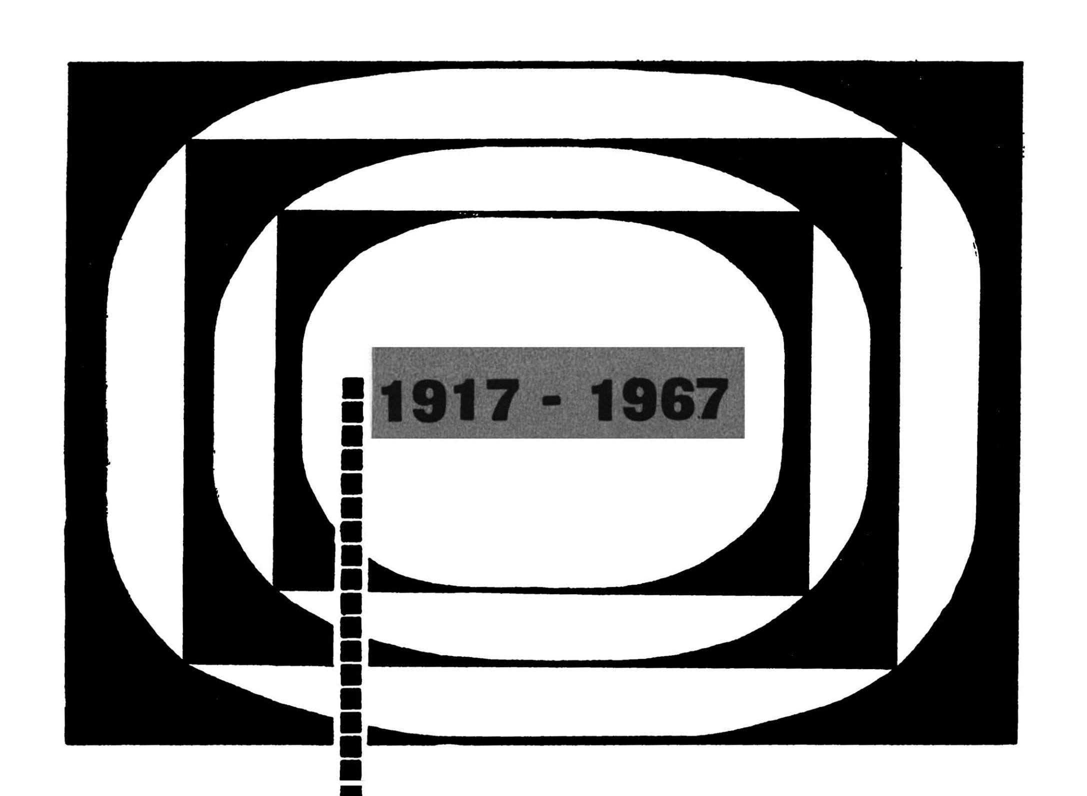
Более сложные, опосредствованные влияния экспериментов Эйзенштейна можно увидеть в творчестве Андрея Тарковского, Игоря Таланкина и других молодых режиссеров, пытающихся в своих картинах показать поток сознания своих героев, применить сложные ретроспекции и «внутренние монологи», то есть осуществлять то, о чем Эйзенштейн мечтал еще в 1934—1935 годах. А как глубоко и тонко разработан внутренний монолог в фильме С. Юткевича и Е. Габриловича «Ленин в Польше»! И разве не эйзенштейновская традиция ощущается в стремлении молодых режиссеров к документальности, к съемкам в действительных исторических местах, смешению приемов игрового кино с приемами документалистов?

А влияние Вертова сейчас проявилось особенно отчетливо. Все документалисты мира используют приемы съемки «жизни врасплох», применяют киноинтервью, называя его вертовским термином «синема-верите», то есть киноправда.

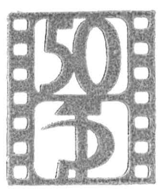
Можно привести еще примеры непосредственного или сложно преломленного влияния классиков советского кино на нашу режиссерскую молодежь. Можно отчетливо увидеть, как плодотворно влияет на молодежь творчество Сергея Герасимова или Игоря Савченко, режиссеров, выдвинувшихся в тридцатые годы. Можно дискутировать все эти примеры и предлагать вместо них иные. Но несомненно, что высокий революционный дух, сознательное стремление поставить свое искусство на помощь народу, строящему коммунизм, пафос гражданственности унаследованы лучшими представителями нашей молодежи от своих великих учителей. От них, как эстафету, восприняла молодежь дух революции, дух новаторства, дух Октября.

Поиски новой формы для выражения нового содержания, смелое стремление отражать в фильмах новые общественные процессы и черты характеров современных людей, порожденные Октябрем,— вот источник, питающий традиции новаторства в советской кинематографии.

И в канун пятидесятилетия Великой Октябрьской социалистической революции, говоря о неизгладимых следах, оставленных революцией в истории нашей земли и в истории человечества, мы недаром говорим о киноискусстве. Советское кино называют искусством, рожденным Октябрем. Именно это самое молодое, синтетическое, наиболее массовое, общедоступное и богатое выразительными возможностями искусство оформлялось, формировалось, созревало в той революционной атмосфере, которая была создана Октябрем. Поэтому сейчас мы с гордостью сознаем, что наше советское кино и есть то свободное искусство, служащее миллионам и десяткам миллионов трудящихся, о котором мечтал Ленин.



РОВЕСНИЦА ОКТЯБРЬСКОЙ БУРИ



Есть у Октября такая ровесница — кинохроника. Советская кинохроника.

Не по календарному совпадению, а по призванию стала она ровесницей пролетарской революции. В один из дней, которые потрясли мир, в Смольном, у дверей которого встали часовые рабоче-крестьянской власти, были подписаны мандаты на право производства киносъемок в революционном Питере.

С этого часа началась история нашей кинопублицистики.

С этими мандатами вышли из Смольного оператор Петр Новицкий и руководитель съемок Григорий Болтянский. Вышли и оглянулись... Оглянулись и нацелились кинокамерой... И родился первый кадр кинематографической летописи новой эпохи.

Вот он, этот кадр: красногвардейцы на страже Смольного (оператор П. Новицкий).

А спустя несколько месяцев, когда столицей молодой социалистической республики стала Москва, суровую правду о борьбе за власть Советов начали рассказывать с экрана многие операторы — П. Ермолов, А. Левицкий, Г. Гибер, А. Лемберг, Э. Тиссэ, П. Новицкий

Редакция вместе с авторами предлагаемой подборки Ю. КАРАВКИНЫМ, А. ЛЕБЕДЕВЫМ, И. ПОСЕЛЬСКИМ, К. СЛАВИНЫМ стремились к установлению имен операторов, снимавших эти исторические кинокадры, и точных дат съемки. К сожалению, не все еще удалось выяснить, работа продолжается.



Она не так уж обильна, документальная «Ленининиана», в ней всего несколько десятков кинопортретов, но среди миллиардов метров исторических съемок, накопленных мировой кинематографией, нет кадров дороже, чем эти...

В. И. Ленин...

1. В дни революционных праздников... (1 мая 1920 года; операторы Г. Гибер, Э. Тиссэ)
2. В час скорби по ушедшему из жизни сподвижнику, другу... (18 марта 1919 года на похоронах Я. М. Свердлова; операторы А. Левицкий, С. Забозлаев, Г. Гибер, Э. Тиссэ)
3. В те минуты, когда он произносит речь... (25 мая 1919 года; оператор А. Левицкий)

4—5. Или в те мгновения, когда он обращается к собеседнику: запечатлен неповторимый ленинский взор — взор человека, умевшего из настоящего смотреть в будущее

1

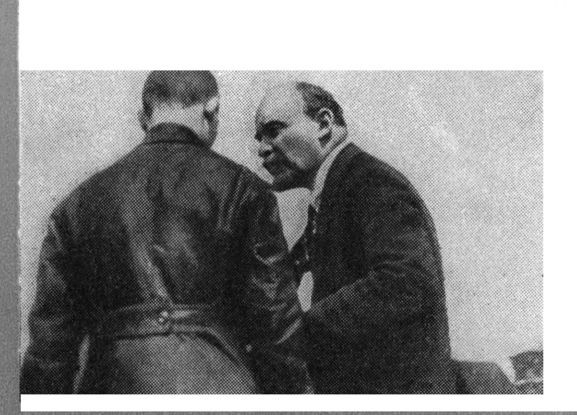




2



3



4



5



А будущее с трудом пробивало себе дорогу в изнуренной стране, на которую со всех сторон налетали вихри враждебные...
И чтобы спасти это будущее, набиралась сил армия, какой еще не было в истории, армия рабочих и крестьян (25 мая 1919 года. Присяга на празднике Всевобуча; операторы А. Левицкий, Э. Тиссэ)

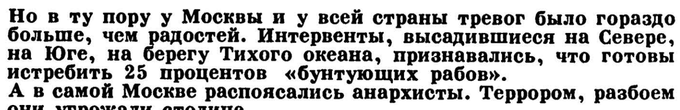


Уже с весны 1917 года хроника снимала на улицах Москвы народные шествия в честь дня международной пролетарской солидарности. Тогда столица совсем не была похожа на тот нарядный, веселый город, каким уже не одно поколение людей видит его в дни революционных торжеств



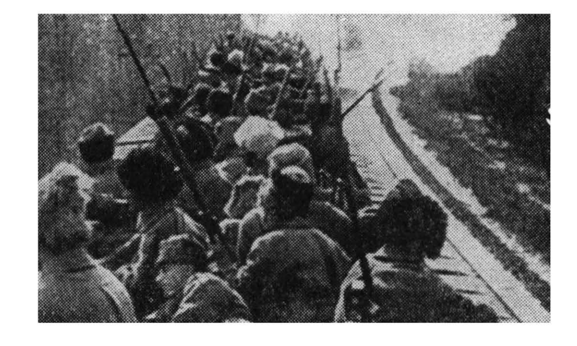
1 мая 1918 года прочертил небо Москвы самолет — он был тогда чуть ли не единственным у нас.
Пролетев над Красной площадью, он начал гордую, радостную первомайскую традицию, живущую поныне (оператор Э. Тиссэ)





Но в ту пору у Москвы и у всей страны тревог было гораздо больше, чем радостей. Интервенты, высадившиеся на Севере, на Юге, на берегу Тихого океана, признавались, что готовы истребить 25 процентов «бунтующих рабов».
А в самой Москве распоясались анархисты. Террором, разбоем они угрожали столице.
Не на фронте, а в центре Москвы, на Малой Дмитровке (ныне улица Чехова) шел этот бой.
Пешеходы в панике разбежались. Опустела улица... Остались только красноармейцы со своим пулеметом да операторы со своей тяжелой камерой.
Выбивали анархистов из здания, в котором они засели... (оператор П. Новицкий)

В это тревожное время на экраны стала выходить «Кинонеделя» — первый журнал советской хроники. Журнал рассказывал о многом:
о том, как уходили наши войска на Восточный фронт — самый главный тогда фронт гражданской войны...



как создавалась Волжская военная флотилия...





как вступала Красная Армия в Казань — в первый город, очищенный от белых (оператор П. Ермолов)



В Казани встретился тогда оператору Володя Алексеев, первый в истории Красной Армии сын полка (оператор П. Ермолов)



«Кинонеделя» сообщала зрителям и о том, как живут ровесники Володи Алексеева, как Советская Россия заботится о детях...



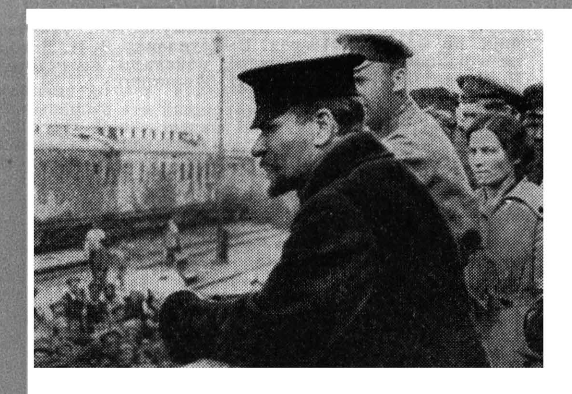
как выступал перед рабочими Орехова-Зуева Федор Шаляпин... («Кинонеделя» № 12)

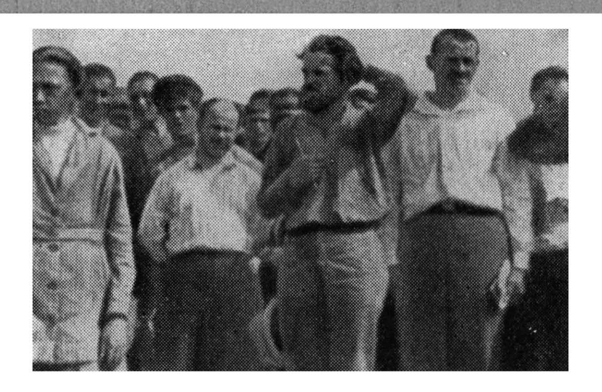


как Сергей Есенин читал стихи на открытии памятника поэту Алексею Кольцову...



На станциях и полустанках людей привлекали к себе первые агитпоезда

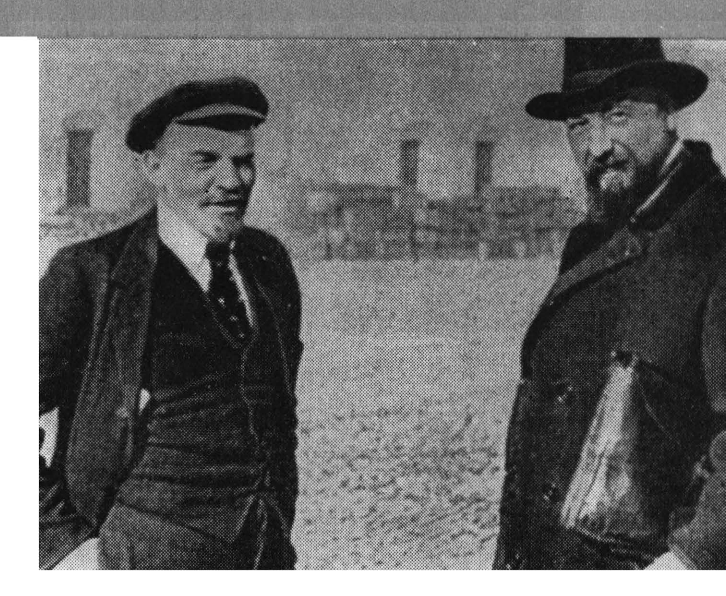






Перед жителями сел, деревень, маленьких городов выступали Михаил Иванович Калинин (1919 год; оператор П. Новицкий), Надежда Константиновна Крупская (1919 год; оператор П. Ермолов), Демьян Бедный. Они рассказывали о том, что происходит на фронтах гражданской войны, объясняли политику большевистской партии

Из всех вестей осенней поры 1918 года самой большой радостью для миллионов трудящихся была весть о том, что заживают раны Владимира Ильича, на чью жизнь покушалась контрреволюция.
После выздоровления Ленин вышел погулять. Сопровождающий Владимира Ильича В. Бонч-Бруевич, управляющий делами Совнаркома, заранее договорился с оператором, и тот дежурил вблизи Царь-колокола.
Владимир Дмитриевич Бонч-Бруевич вспоминает об этой съемке, вызывавшей восторженные овации зрителей. Благодаря ей миллионы людей увидели Ленина снова бодрым, здоровым. «...Сам Владимир Ильич относился к съемкам кино, которым он не однажды подвергался, весьма терпеливо и добродушно... ...Когда выдался прекрасный осенний лучистый день, кинооператор выехал в Кремль в условленный час, и я попросил Владимира Ильича пойти пройтись по Кремлю. Сначала он не очень хотел это сделать, так как был увлечен какой-то текущей работой.
— Ну зачем вам эта самая съемка? Меня и так бесконечное количество раз снимали...
— Но вас еще не видели рабочие после того, как вы встали с постели, и хотя в газетах пишут о вас много, но рабочие желают вас видеть своими глазами...
...Наконец съемка окончилась, и Владимир Ильич, поговорив несколько минут с оператором и упрекнув его в том, что он вместо 10 минут продержал его на прогулке час десять минут, пошел назад в Управление...»
(1918 год. «Кинонеделя» № 22; оператор А. Винклер)

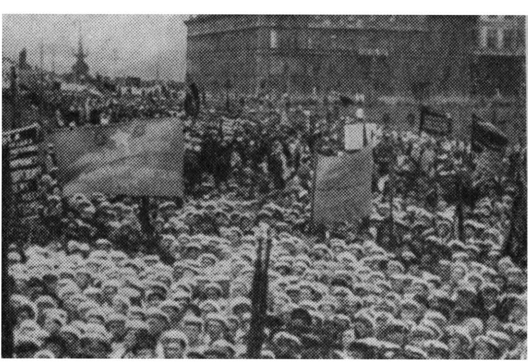




Ленин напутствовал бойцов-коммунистов, уходивших на фронт (1919 год. Выступление В. И. Ленина с балкона Моссовета перед войсками; операторы Г. Гибер, Н. Козловский, П. Новицкий)

Молодая Республика Советов встречала свою первую годовщину в огненном кольце врагов, но она верила в грядущую победу (1918 год. Октябрьская демонстрация в Петрограде; операторы А. Дранков, Ф. Вериго-Доровский)









Советской стране нужна была теперь трехмиллионная армия. И она создавалась.

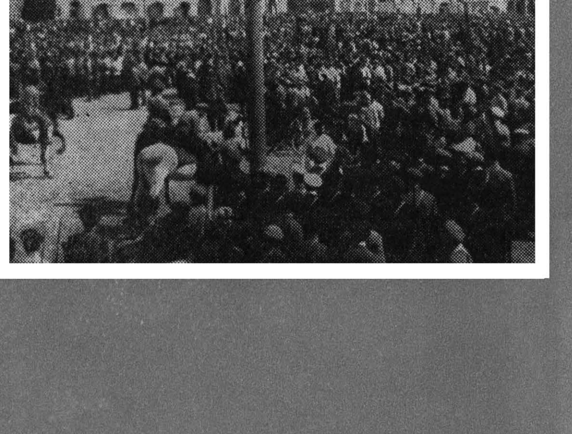
«Во всем мире армии разлагаются,— писала в ту пору английская газета «Таймс»,— но есть только одна страна, где армия строится,— Россия».

Уже гремело по стране имя Чапаева (1918 год; оператор П. Ермолов)

25 мая 1919 года исполнилась годовщина Всевобуча. Ленин принимал на Красной площади парад рабочих полков, коммунистических батальонов. Снимавший эти кадры оператор Э. Тиссэ вспоминал, как Ленин сказал ему: «Поменьше, товарищ, снимайте меня, а побольше тех, кто будет меня слушать, товарищей, уходящих на фронт»









С первых дней существования Красной Армии вместе с ней — в походах и в боях — операторы Петр Ермолов...



...Эдуард Тиссэ (крайний справа, 1918 год)



С лета 1919 года в гражданской войне — перелом. Красная Армия наступает. С. М. Буденный и К. Е. Ворошилов во главе Первой Конной (1920 год; операторы П. Новицкий, Э. Тиссэ)



Красные стяги над Одессой (1919 год; оператор П. Ермолов)



— Ничто не помогло, — говорил Ленин, — так поднять уважение со стороны беспартийных рабочих к коммунистам, как субботники.
Владимир Ильич увидел в них «фактическое начало коммунизма» (1 мая 1920 года. Всероссийский субботник на транспорте)



Субботники нужны были Советской республике, чтобы побеждать на тяжелейшем фронте — фронте разрухи (1 мая 1920 года. Всероссийский субботник в Петрограде; операторы Н. Григор, В. Лемке)

Красную Армию еще ждали бои.
Барон Врангель был последней ставкой Антанты (1920 год; операторы П. Новицкий, Э. Тиссэ)



Командующий Южным фронтом Михаил Васильевич Фрунзе передал бойцам приказ Ленина — на плечах противника ворваться в Крым. В каждом новом выпуске хроники — вести о победах (1920 год; операторы П. Новицкий, Э. Тиссэ)

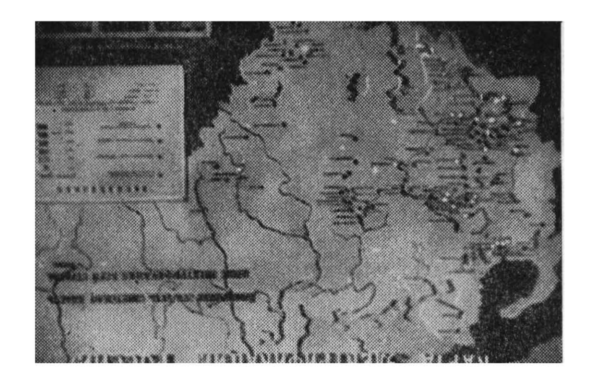




С красными войсками вошел в Баку Сергей Миронович Киров (1920 год. Кавказский фронт; оператор П. Ермолов)



Рядом с Серго Орджоникидзе — председатель Азербайджанского ревкома Нариман Нариманов, накануне пославший Ленину телеграмму о победе рабоче-крестьянской власти в Баку (1921 год; оператор А. Лемберг)



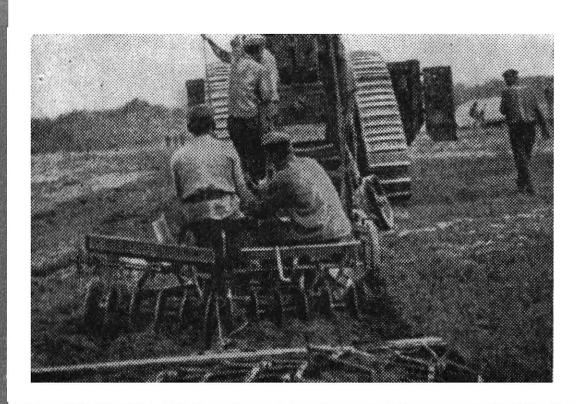
Едва народ разгромил белогвардейщину, едва окончилась гражданская война, как страна увидела свое будущее в плане ГОЭЛРО.
Эта картина впервые засветилась в преддверии 1921 года на сцене Большого театра перед делегатами VIII Всероссийского съезда Советов. Зажечь ее можно было, лишь выключив свет во всей тогдашней Москве... (карта из фильма Г. Болтянского «Электрификация»)



В кремлевском кабинете у Ленина не раз шел разговор с виднейшими деятелями западных стран о путях новой России.
Во время беседы с американским экономистом Христенсеном (крайний справа) и был снят этот кадр (1921 год; оператор А. Левицкий)

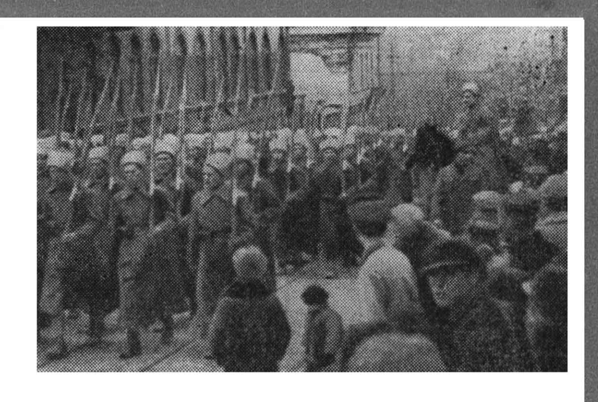


В 1921 году еще один враг обрушился на страну — засуха в Поволжье.
Голод... Не месяцы, а годы понадобились, чтобы справиться с бедствиями, которые он породил,— опустошением деревень болезнями, детской беспризорностью (1921 год; оператор Э. Тиссэ)



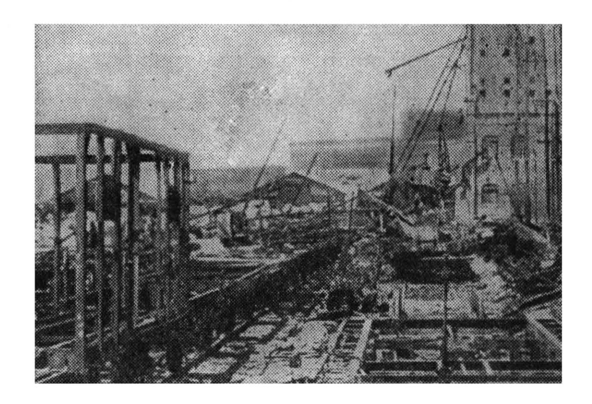
Еще долго первым желанием людей, приходивших в кинотеатры, было увидеть, что творится на полях, иссушенных солнцем, узнать, есть ли надежды на новый урожай...
Теперь, когда красный боец отвоевался, он мог запрячь свой вчерашний трофей и приказать английскому танку: «ПАШИ!» (1922 год, «Кинонеделя» № 7)

В канун пятой годовщины Октября пришла в Москву эта пленка с самых дальних рубежей страны: Красная Армия вступает во Владивосток (1922 год)

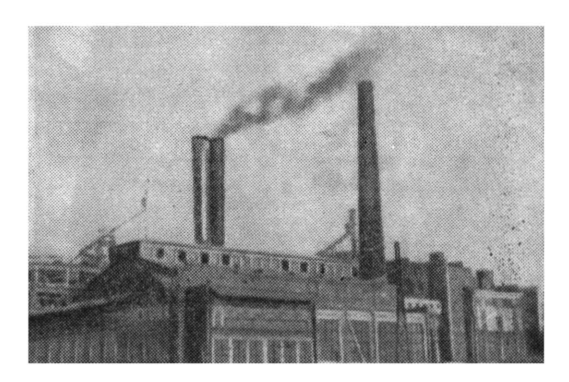


Празднуя пятилетие Советского государства, страна поздравляла своих воинов с полным освобождением родной земли (операторы Н. Быстров, А. Левицкий, П. Новицкий)





Теперь судьба Советской России зависела от трудового героизма.
Уставшая от долгих кровавых войн, обессиленная разрухой, страна должна была за короткие годы выполнить работу веков (1922 год)



Первенцем ленинского плана электрификации стала Каширская ГЭС (1922 год, «Киноправда» № 2; режиссер Д. Вертов)



В конце 1922 года из всех республик страны съехались в Москву делегаты на I Всесоюзный съезд Советов. Этот съезд принял декларацию об образовании Союза Советских Социалистических Республик



Вышла на международную арену советская дипломатия. На Генуэзской конференции наша делегация впервые встретилась с главами капиталистических правительств (1922 год. Генуя. В. Воровский, Г. Чичерин, М. Литвинов; оператор Н. Козловский)



Начался нэп.
Пеструю картину городской жизни могли наблюдать операторы на улицах Москвы.
На толкучке — вчерашняя знать России... (1922 год)



Беспризорные...



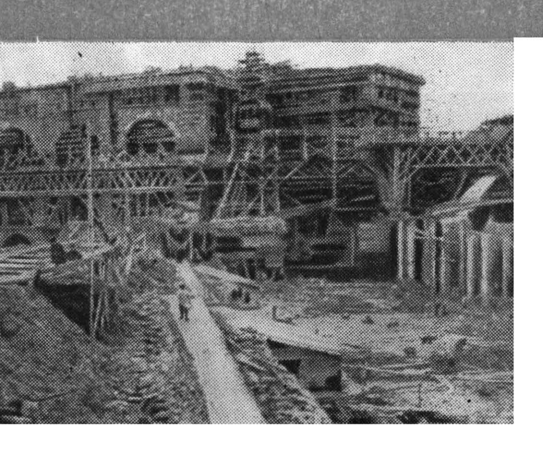
В двадцатые годы еще трудно было представить себе, каким станет новый облик социалистической Москвы... (1923 год. Старый Арбат)

Хроника посылала своих операторов в глубокую разведку — разведку жизни и труда огромной страны. Вылетает на съемку оператор П. Новицкий



Оператор А. Лемберг и режиссер Е. Иванов-Барков в Свердловске.
— Мы долго торговались тогда с извозчиком, —вспоминает А. Лемберг,— уж очень большую цену он заломил, а денег у нас не хватало...





Народ хотел знать, как идет стройка на Волхове. С этой скромной по нынешним временам первой советской гидроэлектростанции начинался путь страны к вершинам технического прогресса. Кадры рождения первенцев нашей энергетики (1924 год; оператор Г. Егиазаров) не оставались простой киноинформацией. Смотрите, говорили эти кадры, убеждайтесь воочию в том, что Ленин прав, что действительно «из России нэповской будет Россия социалистическая»



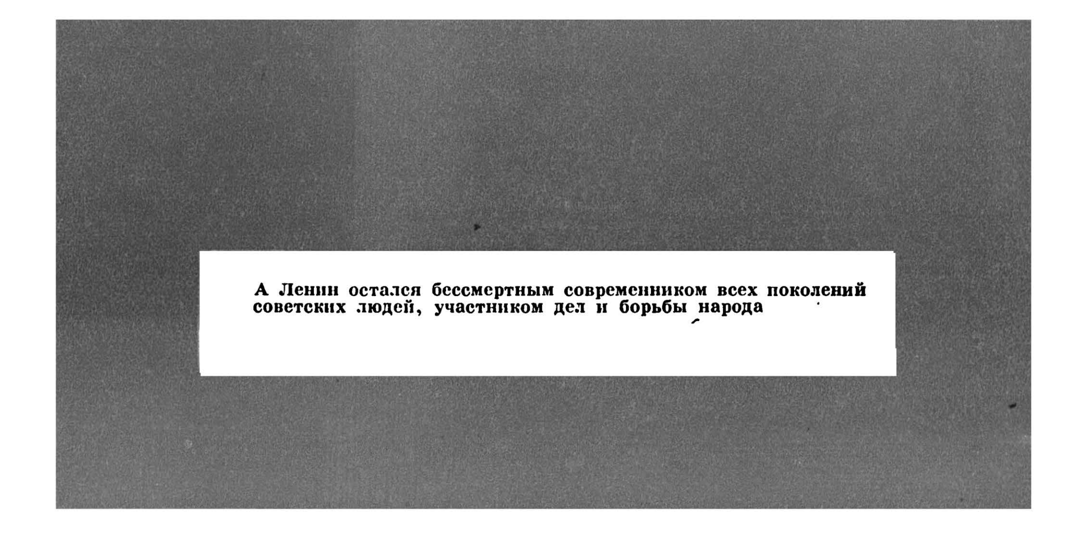
◀ Народ, партия, миллионы угнетенных на всем земном шаре надеялись, что ленинская улыбка не угаснет, что вождь пролетариата всегда будет вот таким, всегда рядом с людьми труда (25 мая 1919 года на празднике Всевобуча)

Но в январе 1924 года наступили дни великого траура. Страна провожала Ильича в последний путь

Похороны Ленина. На Красной площади Н. К. Крупская, Ф. Э. Дзержинский (1924 год; руководители съемок Д. Бассалыго, А. Разумный)

У Кремлевской стены встал временный Мавзолей Ленина





А Ленин остался бессмертным современником всех поколений советских людей, участником дел и борьбы народа



Шел 1925 год.
«Трудовой народ,— писал Алексей Максимович Горький,—взялся за дело, которое до него никто не начинал. Он учится управлять своей страной, сам без «хозяев», он строит в своей стране новое государство — государство для себя».
И всюду, где пробивались ростки новой жизни, туда спешил человек с киноаппаратом



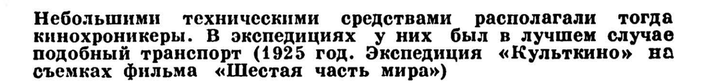
Кинохроника объединялась первыми экранными журналами «Кинонеделя» и «Киноправда». В отличие от зарубежного «Патэ-журнала», наполненного сенсациями буржуазного общества, нужен был журнал — пропагандист и агитатор идей пролетарской революции, и маленький отряд советских кинохроникеров искал свои пути. Это была начальная школа и школа без учителя (слева направо: Е. Свилова, И. Копалин, Б. Кудинов, П. Зотов, И. Бушкин, М. Кауфман)



Владимир Маяковский был одним из тех, кто призывал смелее отображать все стороны жизни молодого Советского государства. Он обращался к передовому отряду революционного искусства, доказывая, что «хроника должна быть организована и организовывать сама. Без такой хроники нельзя жить»



Много было неотложных дел у Советской республики. В наследство от старой России ей досталась неграмотная страна. Один из шагов Революции был направлен на фронт культуры. В городах и селах были организованы «ликбезы». Кинохроникеры выезжали в далекие горные аулы и кишлаки, в становища народов Севера (1924 год, «Киноправда» № 19; режиссер Д. Вертов)

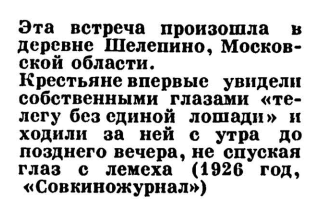

Небольшими техническими средствами располагали тогда кинохроникеры. В экспедициях у них был в лучшем случае подобный транспорт (1925 год. Экспедиция «Культкино» на съемках фильма «Шестая часть мира»)





Пусть неказистый, зато свой, первенец! В день рождения первого советского автомобиля (завод АМО) на улицах Москвы звучали оркестры (1924 год, «Госкинокалендарь»)




Эта встреча произошла в деревне Шелепино, Московской области.
Крестьяне впервые увидели собственными глазами «телегу без единой лошади» и ходили за ней с утра до позднего вечера, не спуская глаз с лемеха (1926 год, «Совкиножурнал»)

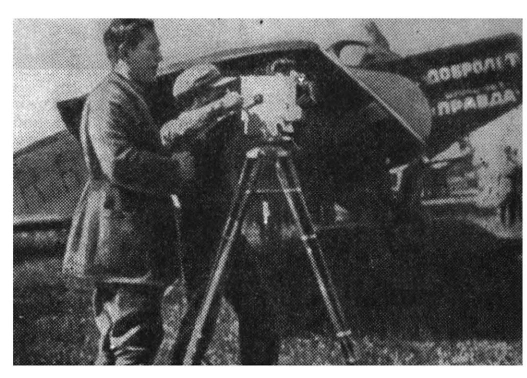


Большим событием в двадцатые годы был аэросанный пробег по маршруту Москва—Ленинград—Вологда—Москва. Старт был дан на Красной площади.
Сани передвигались по снегу при помощи воздушного винта. Мало кто помнит, что были они построены авиаконструктором Андреем Николаевичем Туполевым (1927 год, «Совкиножурнал»)

Съемки кинооператоров тех дней носили чисто информационный характер.
Дзига Вертов пытается найти новые выразительные средства. План съемок «Киноправды» заранее разрабатывается с оператором. Решающее значение приобретает монтаж, в котором раскрывается мысль режиссера, и это было то новое, что приблизило хронику к образной публицистике и явилось предвестником рождения документального кино.
Вспоминая работу над «Киноправдой», Дзига Вертов писал: «Журнал этот был особенный, так как находился в непрерывном движении, в непрерывном изменении от номера к номеру. Каждая следующая «Киноправда» отличалась от предыдущей. Менялся способ монтажного изложения. Менялся подход к съемочному процессу. Менялись характер и способ применения надписей».
К первой годовщине со дня смерти Владимира Ильича Ленина выходит «Ленинская киноправда». Собранные воедино документы о Ленине, хроника первых лет Советского государства и новый принцип организации материала позволили создать поэтическое произведение, проникнутое народной любовью к вождю Революции



В те годы отечественная авиация только становилась «на ноги», но у нас появились самолеты, которые уже могли совершать далекие рейсы.
Предстоял групповой полет по маршруту Москва — Пекин. Впервые в число участников перелета были включены кинохроникеры: руководитель киноэкспедиции Владимир Шнейдеров, оператор Георгий Блюм (1925 год, «Великий перелет»)





Фильм «Шестая часть мира» должен был рассказать о природных богатствах и возможностях советского экспорта на заграничных рынках. Фильм заказал Госторг, готовясь к международной выставке.
Под руководством Дзиги Вертова впервые был создан большой съемочный коллектив, куда входили Михаил Кауфман, Иван Беляков, Семен Бендерский, Петр Зотов, Николай Константинов, Александр Лемберг, Николай Струков, Яков Толчан, ассистент Елизавета Свилова и киноразведчики Александр Кагарлицкий, Илья Копалин и Борис Кудинов.
«Правда» от 12 октября 1926 года поместила восторженную рецензию, заявив, что фильм «Шестая часть мира» «определяет поворот в мировой кинематографии»



Репортажная съемка велась в те годы киноаппаратом «Кинамо». Этот малютка с одним объективом и пятнадцатиметровой зарядкой пленки был далек от совершенства, но он уже позволял оператору быть более подвижным на съемке.
Оператор Борис Макасеев на съемке маневров РККА

Талантливый режиссер, опытный мастер монтажа Эсфирь Шуб первая начала изучать кинодокументы дореволюционных лет.
Новое осмысление исторической хроники в «Падении династии Романовых» позволило ей создать фильм большого агитационного значения, волнующее произведение, которое вошло в золотой фонд советского киноискусства (1927 год)

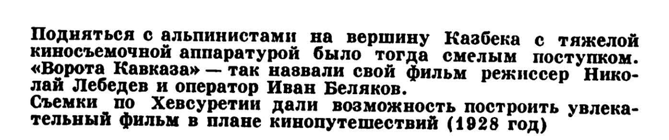


Провожая киноэкспедицию в дальний путь, Владимир Клавдиевич Арсеньев напутствовал: «Торопитесь снимать лесных людей — удэгейцев сейчас. Скоро пережитки старины уйдут в прошлое, исчезнут, и мы останемся в долгу перед этнографией».
Знаменитый исследователь Дальнего Востока помогал в написании сценариев «В дебрях Уссурийского края» и «Лесные люди», разрабатывал для экспедиции маршруты и в помощь киногруппе выделил своего надежного проводника удэгейца Сунцая Геонка, работавшего вместе с прославленным Дерсу Узала.
Эти фильмы были сняты в 1928 году режиссером Александром Литвиновым



Перед нами редкая фотография съемочной группы, на которой мы видим Александра Литвинова (второй ряд, второй слева), Георгия Смирнитского (первый слева в первом ряду), Аркадия Левитана (третий ряд, третий слева) и погибшего в годы Великой Отечественной войны военного кинокорреспондента оператора Алексея Солодкова (первый ряд, второй слева) (1928 год)





Подняться с альпинистами на вершину Казбека с тяжелой киносъемочной аппаратурой было тогда смелым поступком. «Ворота Кавказа» — так назвали свой фильм режиссер Николай Лебедев и оператор Иван Беляков.
Съемки по Хевсуретии дали возможность построить увлекательный фильм в плане кинопутешествий (1928 год)



Советские кинохроникеры Яков Блиох и Владимир Степанов проникают в Китай в разгар гражданской войны. Они выходят на улицы Шанхая и снимают революционные столкновения, организованные демонстрации народа, непосильный труд китайского пролетариата.
Их фильм «Шанхайский документ», построенный на кинонаблюдениях и снятый в тяжелых условиях полицейского террора, носил острый публицистический характер (1928 год, «Шанхайский документ»)



Приближалась знаменательная дата. Социалистическому государству исполнялось 10 лет.
Кинолетопись за эти годы накопила богатый материал, который позволил режиссеру Эсфири Шуб создать юбилейный фильм «Великий путь» (1927 год; оператор Н. Соколов)

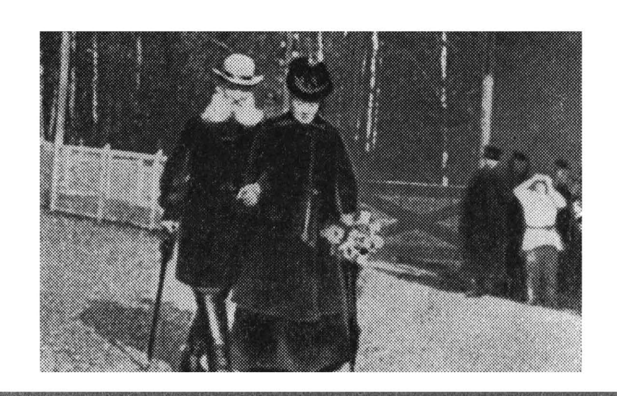


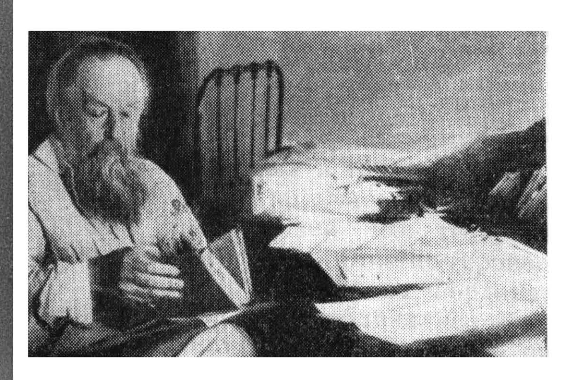
Фильм «За урожай!» режиссера Ильи Копалина и оператора Петра Зотова рассказал о трудностях в перестройке деревни на социалистический путь (1929 год)



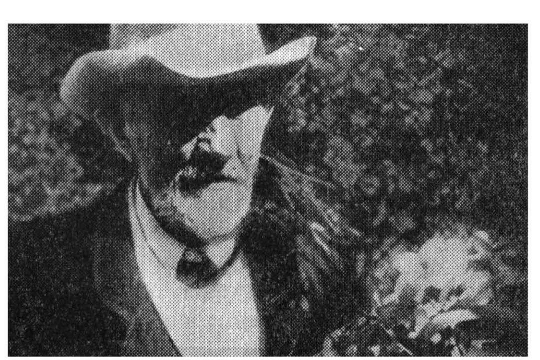
В киножурналах и очерках хроникеры информировали советский народ о строительстве Сталинградского тракторного, были свидетелями начала работ на Запорожском заводе комбайнов, а потом снимали первые машины, сошедшие с конвейеров (1930 год. Первый комбайн Запорожского завода в Москве, «Союзкиножурнал»)

Эсфирь Шуб продолжает работу в архивах и обнаруживает редчайшие по своему историческому значению кадры, среди которых съемки Льва Николаевича Толстого, обозначенные 1908 годом. Острое вйдение материала, умелый его отбор и мастерский монтаж позволили режиссеру создать фильм «Россия Николая II и Лев Толстой» (1928 год; автор-режиссер Э. Шуб, режиссер Л. Фелонов, операторы Г. Блюм, Е. Шнейдер, Д. Фельдман)





Пройдут годы. И наши потомки будут благодарить операторов хроники за оставленные им живые портреты великих ученых.
Драгоценны кадры, снятые в Калуге у основоположника теории космических полетов К. Э. Циолковского (1930 год, «Союзкиножурнал»)...



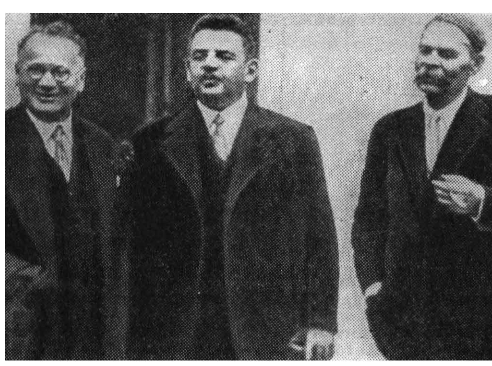
...или в Козлове у И. В. Мичурина (1934 год, «Союзкиножурнал», оператор М. Ошурков)

Гостивший в Советском Союзе Анри Барбюс обратился к кинооператору:
—Покажите мне ваши киножурналы. Я хочу знать о вашей стране как можно больше.
И в маленьком просмотровом зале студии Анри Барбюс проделал путешествие по нашей стране. Уходя, он сделал запись: «С энтузиазмом, рукой, которая аплодировала, я свидетельствую свое восхищение моим друзьям и товарищам из «Союзкинохроники» (1932 год. Анри Барбюс в Москве, «Союзкиножурнал»)





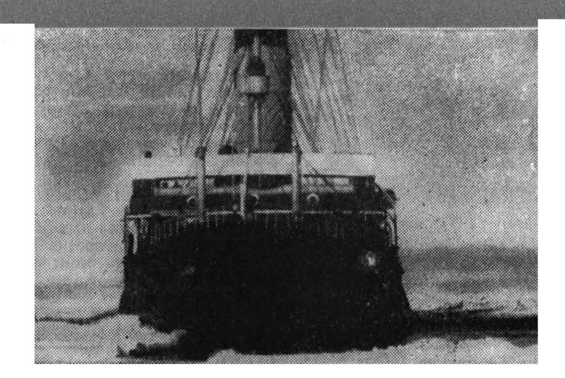
«В конце концов самое дорогое и редкое — это счастливые люди», — говорил Бернард Шоу.— Я друг Советского Союза, потому что его цели, цели Ленина, — счастье наибольшего числа людей на этой несчастливой планете».
«Я обязательно приеду в Россию, это решено!»
И первый, кто встречал в Москве Бернарда Шоу, был кинохроникер (1931 год, «Союзкиножурнал»)



Ход истории нельзя остановить. Совсем недавно Европа не признавала Советский Союз — и вдруг «сам» Эдуард Эррио приехал к советским дипломатам для переговоров. (М. Литвинов, Э. Эррио, М. Горький, «Союзкиножурнал»)



Кадры кинохроники сохранили облик известного путешественника Руаля Амундсена.
Норвежский ученый снят в Москве, где он был проездом, отправляясь на розыски дирижабля Умберто Нобиле, потерпевшего аварию в районе острова Шпицберген (1926 год, «Совкиножурнал»)



Когда во льдах погиб итальянский дирижабль, на помощь пострадавшим вышли советские ледоколы «Красин», «Малыгин» и «Персей». Операторы А. Богоров, М. Блувштейн и И. Валентей засняли сложный рейс и работу отважных полярных моряков.
Фильм «Подвиг во льдах» монтировали братья С. и Г. Васильевы (1928 год)

(Продолжение в следующем номере)

Л. КУЛЕШОВ, А. ХОХЛОВА

«50»

II. В СЛАВНЫЕ ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ...

1. «КОЛЛЕКТИВ КУЛЕШОВА»

Картина «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» была поставлена нами в трудное время, когда «кулешовская» группа «ушла» из киношколы в приютивший нас театр имени Вс. Мейерхольда и Опытно-героический театр, которым руководил Б. Фердинандов.

В этот период мы приблизились к производству: научились фотографировать, писать сценарии и сняли две картины (помимо «Приключений мистера Веста» еще и «Луч смерти»). Кроме того, Кулешо́в подготовил к печати книгу «Искусство кино», которая по техническим причинам вышла в свет только в 1929 году.

Самостоятельное существование потребовало от «коллектива Кулешова», как нас называли, максимального напряжения воли и сил. Во-первых, нам надо было на что-то существовать. Бедны мы были предельно — лишь благодаря тому, что у Кулешова осталось кое-что от «старого гардероба», часть из нас была «приодета» — один донашивал его кожаную куртку, другой — новые башмаки на веревочной подошве, а Пудовкин, помнится, ходил в брюках, состоявших из двух самостоятельных половинок и скреплявшихся английскими булавками. Иногда булавки расстегивались.

В те годы был нэп, он и мешал и помогал нашей жизни.

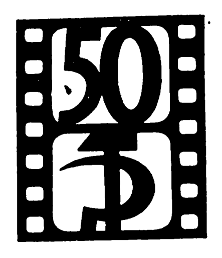
Для заработков мы начали выступать с короткими этюдами из программ наших показательных вечеров в ресторанах — это была черная и отвратительная работа. За столиками «Эрмитажа» сидели жирные, тупомордые нэпманы и то с ужасом, то с вожделением смотрели, пожевывая, наши «ритмические представления». Вот уж поистине: «Ешь ананасы, рябчиков жуй!» Хохлова своей худобой вызывала у нэпманов ужас, в антракте же ее обступали цыганки из хора и с любопытством рассматривали стекляшки вокруг шеи, наперебой спрашивая: «Бриллианты? Настоящие? От кого?»

А под утро мы опять складывали вещи и реквизит на санки и опять тащили их по Москве.

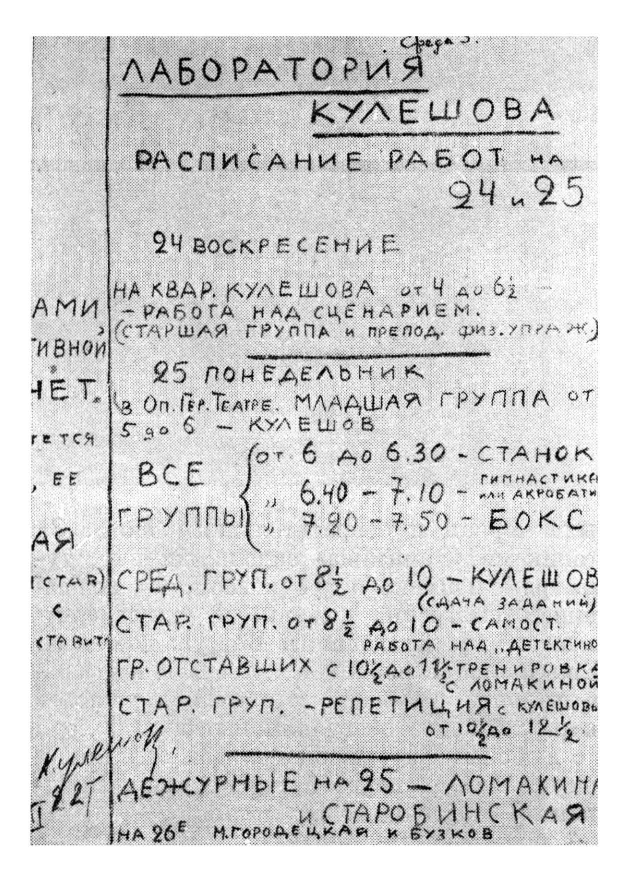
Повторяем, это был тяжелый хлеб, но делалось все для идеи, для коллектива, и мы не унывали. «Эх, яблочко, куда ты катишься...» — пели мы, возвращаясь, а дома так и не ложились спать, затевали бесконечные разговоры об искусстве, мечтали о производственной деятельности.

Надо сказать, что помимо ресторанов мы выступали и в рабочих клубах, школах, даже в Колонном зале. Особо приятно было выступать в детских школах — там полагалась особая зарплата: мы могли на месте съесть сколько угодно белого хлеба, но с условием: с собой ничего не уносить! Нас так и приглашали — без оплаты, но с правом съесть любое количество белого хлеба в течение вечера. Какими прекрасными нам казались эти вечера и как после них легко было тащить санки с костюмами и реквизитом.

Мы считали, что самостоятельное существование так называемого «коллектива Кулешова» не поставило нас вне рядов Школы кинематографии; по существу, мы являлись филиалом Школы (ГТК), недаром всем



Отрывки из книги, выходящей в издательстве «Искусство». Продолжение. Начало см. в № 6.



ЛАБОРАТОРИЯ
КУЛЕШОВА
РАСПИСАНИЕ РАБОТ НА
24 и 25

24 ВОСКРЕСЕНИЕ
НА КВАР. КУЛЕШОВА от 4 до 6½ — РАБОТА НАД СЦЕНАРИЕМ.
(СТАРШАЯ ГРУППА и препод. физ. упраж.)

25 ПОНЕДЕЛЬНИК
в Оп. Гер. Театре. МЛАДШАЯ ГРУППА от 5 до 6 — КУЛЕШОВ
ВСЕ ГРУППЫ: от 6 до 6.30 - СТАНОК
„ 6.40 - 7.10 - гимнастика или акробатика
„ 7.20 - 7.50 - БОКС
СРЕД. ГРУП. от 8½ до 10 — КУЛЕШОВ (сдача заданий)
СТАР. ГРУП. от 8½ до 10 - САМОСТ. работа над „детектив...
ГР. ОТСТАВШИХ с 10½ до 11½ тренировка с Ломакиной
СТАР. ГРУП. - РЕПЕТИЦИЯ с Кулешовым от 10½ до 12½

ДЕЖУРНЫЕ НА 25 — ЛОМАКИНА и СТАРОБИНСКАЯ
НА 26е М. ГОРОДЕЦКАЯ и БУЗКОВ

Расписание занятий лаборатории Кулешова

членам коллектива была предоставлена возможность получить дипломы Государственного техникума кинематографии.

Работа в коллективе шла интенсивно. День (вернее, вечер — днем многие служили) начинался с занятий боксом, акробатикой, ритмикой и пластикой. Преподавателями были сами ученики. Бокс преподавал Борис Барнет (он был очень талантливым боксером). Акробатикой занимались Барнет и Сергей Комаров, который до начала кинематографической карьеры был преподавателем акробатики в Главной военной школе физического воспитания трудящихся (Главвош). Ритмику и пластику вела Ада Городецкая, молодая танцовщица, тоже наша ученица.

Все члены коллектива и ученики были прекрасно физически тренированы: боксировали, фехтовали, крутили переднее и заднее сальто, плавали, некоторые ходили по проволоке.

И, конечно, мы занимались актерским и режиссерским мастерством, которое начали преподавать помимо Кулешова и Хохлова, и Пудовкин, и Комаров. Так, учась, многие из нас начали и учить и, наоборот, уча — учились.

Не имея еще возможности снимать на пленке, мы начали усердно заниматься фотографией — фотолаборантская работа была обязательна для всех.

Кроме фотографий, как уже говорилось, все были обязаны делать ту или иную не творческую, но полезную для коллектива работу. Для поощрения особо отличившихся нами были придуманы знаки отличия: обыкновенные маленькие цветные пуговицы, которые накалывались на костюм в виде значков.

За особую аккуратность, точность, инициативу, за работу через силу полагалась синяя пуговица.

За трюк, связанный с риском для жизни,— красная.

Обладателю нескольких красных пуговиц выдавалась белая.

В. Фогель и Б. Свешников имели белые, В. Пудовкин, П. Подобед, С. Комаров, С. Слетов — красные и синие. Мы тоже получили «награды», но самые скромные.

Мы гордились тем, что в числе наших кратковременных учеников вроде как были и Сергей Михайлович Эйзенштейн, и Григорий Васильевич Александров. Они ходили к нам недолго — месяца три на правах «вольнослушателей», но первые кинознания, в особенности по теоретическому монтажу и построению массовок, они получили в коллективе.

2. ПЕРВЫЙ ФИЛЬМ

Наконец мы добились права на постановку картины.

Сценарий «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» был нам предложен кинофабрикой, его написал поэт Николай Асеев. Однако осуществить на экране написанное Асеевым совершенно не представлялось возможным, настолько автору были не знакомы технические возможности кинематографа того времени и настолько он представлял себе наше искусство изобразительно-плакатным. Нынче мы не имеем полностью сценария Асеева, но в нашем распоряжении есть опубликованный в одном из журналов его эпилог («Чем все это кончится»).

ДЖЕДДИ* ВОЗВРАЩАЕТСЯ В АМЕРИКУ

Купе спального вагона. Джедди спит, приткнувшись в углу. Проходит проводник и затеняет свет, бьющий в лицо Джедди. Потемневшее купе развертывается в теннисную площадку. По одну сторону сетки — Эли со своими питомцами, по другую — Джедди. Начинается партия, причем на мячах и ракетках явственно видима надпись «Мопр».

Среди зрителей втискивается с одной стороны финансист Джон Вест, с другой — авантюрист Жбан. Партия разыгрывается вначале спокойно, затем превращается в общий поток мячей.

Есть на что посмотреть!

Мяч, посланный Сенькой Свищем, попадает в пузо Джона Веста. Мяч, летящий со стороны Джедди, расплющивает физиономию Жбана. Вообще мячи летят как-то странно. Они то и дело сбивают котелки и цилиндры наиболее франтоватых зрителей, удаляющихся в негодовании; их, однако, не убывает, так как на место цилиндров выступает все больше кепи рабочих.

Какая же это игра?

Пострадавшие Вест и Жбан возмущены. Партия идет против всяких правил. Жестикулируя, они пробиваются к барьеру и застывают в изумлении. Вместо мальчишеских команд Джедди и Эли шеренгами встали отряды Коминтерна. Мячи продолжают лететь через сетку. Их ловят рабочие со всех сторон. Вест и Жбан смотрят, выпучив глаза, друг на друга. Их разделяют мускулистые плечи смеющегося рабочего, который, указывая на площадку, говорит им:

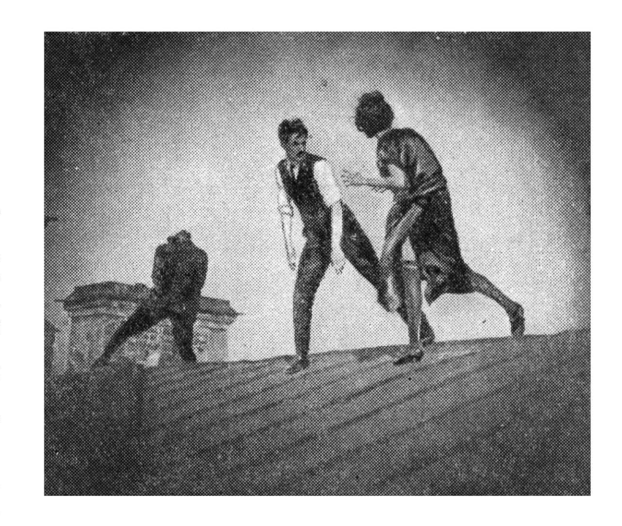
Это — честная игра!

Расталкивая их, он присоединяется к одной из групп, все более пополняемой прибывающими рабочими.

Эли и Джедди подходят к сетке, протягивают через нее и пожимают друг другу руки. Сетка становится водой океана. С двух материков Эли и Джедди протягивают друг другу руки. Мячи продолжают лететь с одного берега на другой. За Эли и Джедди — прибывающие рабочие массы...»

Отказываться от сценария Асеева мы не могли, новое предложение получить было невозможно. Доказать, что сценарий не получится на экране, и самому Асееву и тогдашним руководителям производства, мы так же были не в состоянии. Мы были не в состоянии доказать, что не получатся летящие мячи с «явственно видимой надписью»: «Мопр». Что не получатся мячи, «сбивающие котелки и цилиндры франтоватых зрителей». Что существующая кинотехника не позволит нам сделать так, чтобы на месте цилиндров выступило все больше и больше кепи рабочих и чтобы сетка стала водой океана, а Эли и Джедди с двух материков протянули друг другу руки.

* Джедди — ковбой, сопровождавший мистера Веста.



Лаборатория Кулешова. Этюд. В. Инкижинов, Л. Оболенский, А. Хохлова

Поэтому коллективом было принято решение — написать новый сценарий, оставив в нем только имена действующих лиц (писали главным образом Пудовкин и Кулешов).

«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», кажется, была третьей по счету художественной картиной, снятой на советских кинофабриках.

А кинофабрики в то время представляли собой холодные, сырые, местами разрушенные стены, заполненные минимальным количеством сломанной осветительной аппаратуры («юпитерами»). Ни мебели, ни реквизита, ни костюмов, ни фундуса для постройки декораций. Производство приходилось налаживать заново, общая же хозяйственная раз-

Лаборатория Кулешова. Этюд. В. Инкижинов, А. Хохлова, Л. Оболенский





«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». А. Хохлова (проба)

руха в стране делала эту работу невероятно трудной. Поэтому картины этого периода, созданные в предельно кустарных условиях, отличались серой, невыразительной фотографией, небрежным монтажом, неряшливыми костюмами и декорациями.

А наш коллектив — весь! — решил во что бы то ни стало снять «Веста» — по всем статьям! — максимально профессионально.

Эту задачу нам помог решить в первую очередь оператор Александр Андреевич Левицкий. Так как мы тщательно продумывали и репетировали заранее все сцены, то Александр Андреевич имел возможность также тщательно продумать и их освещение. Несмотря на то, что он работал с чрезвычайно ограниченным количеством осветительных приборов, картина по операторскому выполнению не только не уступила заграничным, а даже могла поспорить с лучшими из них (а техника съемки, особенно в США, достигла тогда большого совершенства). Левицкому удавалось получать исключительно выразительные по свету кадры, пользуясь двумя-тремя осветительными приборами. (Необходимо еще учесть, что имевшаяся дуговая осветительная аппаратура чрезвычайно плохо горела — мигала, трещала и пр. Нередко угли падали на актеров, вызывая ожоги, поджигая костюмы, не говоря уже о коврах и декорациях. А дуговой свет того времени вызывал у артистов мучительные ожоги глаз.)

Второй причиной, позволившей нам не ударить «лицом в грязь», явилось то, что все участники коллектива владели помимо основной подсобными профессиями. Поэтому мы тщательно изготовили к картине и реквизит, и бутафорию, и декорации, и надписи (вырезанные буквы наклеивались на черный бархат).

Большинство декораций делалось по эскизам Вс. Пудовкина.

Отношение к съемкам и монтажу картины (клеили и монтировали мы сами, главным образом Фогель и Хохлова,— монтажниц не было, а Левицкий сам проявлял, печатал и вирировал картину в тон сепии) у всего коллектива было поистине энтузиастским.

Хохлова снималась три дня с температурой 39° — она заразилась на фабрике от детей сторожа корью; Комаров не сдвинулся с места и продолжал играть, когда на съемке крупного плана на него упала тяжелая дверь. Он видел, что дверь падает, но знал, что каждый сантиметр пленки нам дорог. План получился хороший, синяк на лбу у артиста преогромный, но зато у него прибавилась еще одна синяя пуговица.

Все артисты работали на совесть, не боялись драться, смело провели трюковые съемки, по-настоящему дрались, если по ходу действия надо было драться. Подобед подолгу снимался на морозе в пижаме, Галаджев полуголый растирался снегом и т. д.

Здесь стоит рассказать о том, как делалась главная трюковая съемка в фильме: «Перелет на канате». В картине есть такой эпизод: «Погоня продолжается на крыше дома. Джедди видит канат, перетянутый через улицу на высоте 6 этажа. Недолго думая, он лезет, как кошка, на противоположную сторону улицы по канату. Милиционеры в нерешительности останавливаются. Джедди почти достиг крыши противоположного дома, но канат обрывается, и Джедди летит вниз, не выпуская конца каната из рук и, как бомба, влетает через разбитое им окно в библиотеку...»

В основном кадре этого эпизода снималась улица с двумя находящимися друг перед

другом пяти- или шестиэтажными домами. Дом с правой стороны кадра был сплошной, а дом с левой стороны кадра только казался одним домом — на самом деле это были два дома, стоящие на небольшом расстоянии друг от друга и сливающиеся в кадре как бы в один. На крыше, в промежутке между этими двумя домами, была закреплена веревочная перемычка, от которой под прямым углом шел канат, протянутый на крышу противоположного дома и закрепленный там.

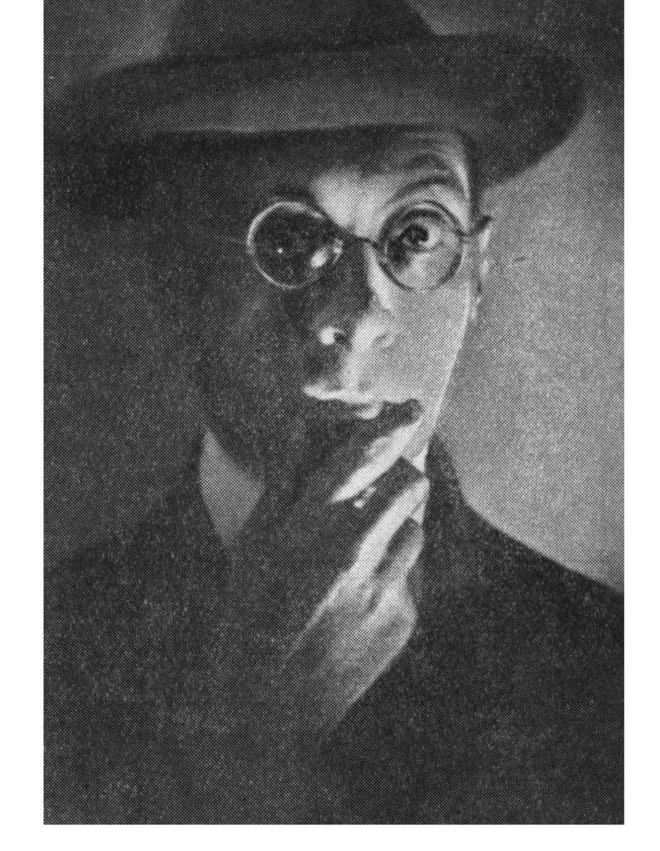
Джедди должен был перелезть по канату с дома, расположенного в правой стороне кадра, на дом, расположенный в левой стороне. Когда Джедди приближался к середине улицы, конец каната, закрепленный на крыше правого дома, помощники отпускали, и Джедди должен был начать раскачиваться на канате, как маятник (в прогале левых домов). В монтаже предполагалось взять только первый взмах «маятника», а дальше надо было снимать Джедди уже разбивающего окно библиотеки и влетающего, как бомба, в комнату.

Съемка производилась, разумеется, без всяких предохранительных сеток, так как кадр хотелось сделать максимально «страшным» — показать дома во всю высоту.

Джедди играл Б. Барнет. Помимо творческих талантов Барнет отличался большой физической силой, ловкостью. Но выполнение такого трюка требовало упорной и тщательной тренировки, а Барнет пренебрег ею. В результате на съемке он вдруг почувствовал себя плохо и выпустил из рук канат. (Хорошо что он был застрахован карабином с цепью, прикрепленной к кожаному браслету на руке, и повис на высоте шести этажей над серединой улицы, после чего его пришлось снимать с помощью пожарных.)

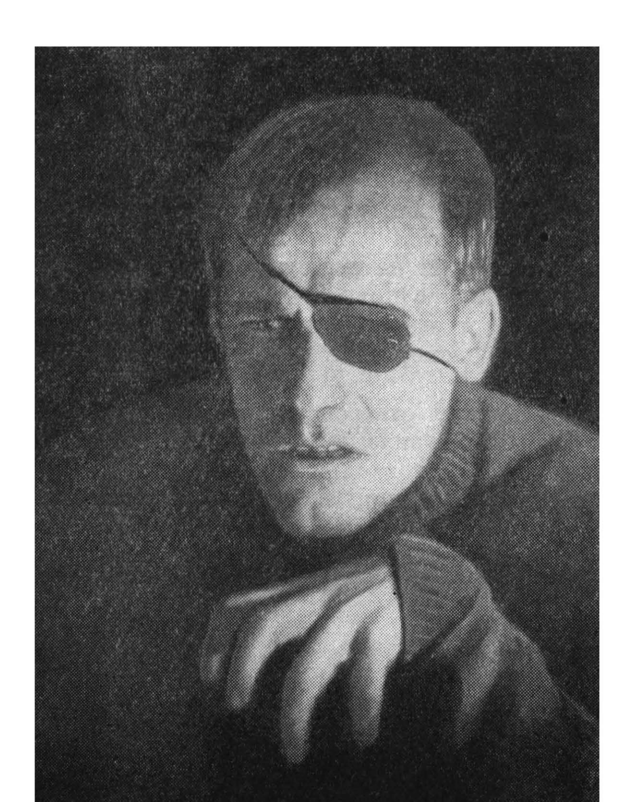
Из-за этого случая Барнет ушел из нашего коллектива. Однако наша дружба с ним осталась неизменной и продолжалась до дня его трагической кончины.

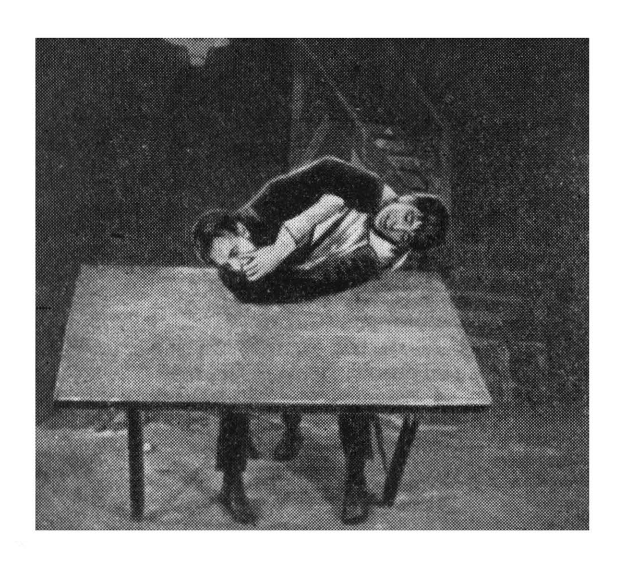
После Барнета за выполнение трюка взялся В. Фогель. Он работал с педантичной аккуратностью, ежедневно тренировался и согласился на съемку, только полностью к ней подготовившись. Фогель легко и спокойно выполнил трюк, показав виртуозную акробатическую технику и полнейшее бесстрашие. (Мы помним, как для заказной короткометражки Фогель залезал на высоченную фабричную трубу, а в перерывах между съемками спокойно отплясывал чечетку на венце трубы.)



«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». В. Пудовкин (проба)

«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». С. Комаров (проба)





«Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». Драка в притоне. Второй «большевик» — С. Слетов, третий «большевик» — В. Латышевский

Бесстрашными трюкачами были также «красно- и белопуговичники» Свешников и Слетов. Они замечательно работали на высоте в картине «Луч смерти». Любили делать сложные трюки и Подобед и Пудовкин, но последний однажды жестоко разбился. Пудовкину в «Луче смерти» надо было прыгнуть с высоты четырех этажей в сетку. Однако держать сетку директор картины из экономии пригласил не специалистов, а неквалифицированных, подсобных рабочих, и они в миг прыжка позволили сетке провиснуть, в результате чего Пудовкин серьезно повредил себе спину.

При съемках «Мистера Веста» мы старались следовать нашим положениям и «законам» для актерской игры — считали, что играют не актеры, а «натурщики», учитывали каждое даже мельчайшее движение человека в кадре, добивались, чтобы все двигались ритмично (поэтому руководство Госкино окрестило нас «Мастерской ритма»).

Мы считали, что материал кинематографии — это реальность, настоящее, и поэтому «принципиально» отказались от актерского грима. Правда, усы, бакены, бороды наклеивать все-таки разрешалось, но предпочтение оказывалось настоящей, а не искусственной растительности. Отсутствие грима, то есть общего тона и раскраски лица, возведенное нами в «принцип», дало плохие результаты. Дело в том, что пленка усиливает (в особенности при резкой оптике, которой операторы снимали в те времена) строение фактуры кожи, подчеркивает ее недостатки, шероховатости и прочее. Настоящий, художественный грим — это не только изменение лица актера, но и «ретушь» — сглаживание недостатков, которые ретушер легко убирает на фотографиях и не в состоянии убрать на кинопленке. Мы объявляли — «играют без грима» и без грима снимали актеров, уродуя этим и старя наших актрис и молодых людей. Правда, положение более или менее выправлялось тем, что наши актрисы в те годы были действительно молоды.

Каково же было общее значение фильма «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков»?

Картина получилась отчетливо комедийной и сатиричной.

В картине удалось показать истинное лицо «культурного» американца и его ханжество, недаром мистер Вест у нас вышел чрезвычайно похожим на Трумэна (вот уж поистине «подсознательное предвиденье»).

Несовершенным оказалось композиционное построение сценария — картина к концу несколько теряла напряженность и темп, а это очень большой недостаток во всяком, а тем более комедийном жанре.

И, наконец, еще очень важным недостатком была излишняя, слишком подчеркнутая «четкость» в актерской игре, излишняя ее ритмизация — в этом плане мы тоже явно «перегнули палку». Последний недостаток мы начали изживать с картины «По закону».

Тему «По закону» мы нашли случайно. Кулешов перечитывал как-то Джека Лондона и поразился необычайной насыщенности действием рассказа «Неожиданное». За сутки он написал первоначальный план сценария, потом пригласил В. Шкловского, и тот сделал литературный сценарий с присущим ему блеском.

И тут же стало ясно: это будет особый фильм. Одна декорация, после первых двух частей остаются в живых всего три героя. Картина будет на редкость дешевой. Но для выполнения ее потребуется особая глубина, точность и эмоциональность актерской игры. Одна декорация позволит много репетировать.

Шкловский отнесся к постановке фильма с особым энтузиазмом. Он вместе с Кулешовым подал обстоятельную записку на Третью фабрику Госкино, в которой излагались особенности сценария и экономическая выгода будущей постановки.

Вот какова была смета на картину, которая вначале называлась «Трое».

СМЕТА НА КАРТИНУ «ТРОЕ»
(Без оклада режиссера, пленки, лабораторной работы и других накладных расходов на содержание фабрики)

1.	Сценарий — Шкловский	500 р.
	Действующие лица:	
2.	Ганс — Комаров	400 р.
3.	Дейнин — Фогель	400 р.
4.	Эдит — Хохлова	400 р.
5.	1-й мужчина — Подобед	100 р.
6.	2-й мужчина — Галаджев	100 р.
7.	Помреж — Свешников	300 р.
8.	Режиссер-ассистент Шнейдер	600 р.*
9.	Оператор — Левицкий	1 000 р.
10.	Декорации	30 р.
11.	Дом (на натуре)	100 р.
12.	Костюмы	300 р.
13.	Собаки	300 р.
14.	Буря	500 р.

Срок постановки — с момента договора с людьми, утверждения сценария и отпуска указанных средств на текущие траты — два месяца.

Это была смета ниже обычной во много раз.

Наконец мы приступили к работе над картиной. Левицкий не смог с нами снимать и порекомендовал вместо себя оператора А. Кузнецова, работой которого он на этом фильме руководил.

Надо сказать, что постановки «По закону» мы добились с трудом. Нам не верили, что можно поставить фильм в одной декорации и с тремя актерами: это противоречило всем установленным «законам кинематографа». Мало кто верил и в то, что близ Москвы можно найти суровый пейзаж Юкона. Мы же были убеждены, что насыщенность сценария внутренним действием придаст фильму необходимую кинематографичность.

Что же касается выбора натуры, то нам помогала привычка «думать и видеть кадрами» — мы умели выбирать для съемки именно то, что необходимо, не обращая внимания на то, что расположено рядом — дома, избы, огороды и т. д. Мы видели натуру только отобрано. Так мы поступали всегда и в дальнейшем, так мы учили и учим наших учеников. С большим трудом нами было найдено одинокое дерево на берегу реки, которое так помогло создать впечатление дикого, северного Юкона; мы исколесили много километров по окрестностям Москвы, пока случайно (уже совсем отчаявшись отыскать что-либо подходящее) не увидели вдали одиноко стоящую сосну! Мы добрались до нее и решили снимать именно здесь (это было у Царицынских прудов под Москвой).

Кадры суровой зимы мы снимали в апреле. Мы выбрали кривую (как будто бы «часть земного шара») поверхность слегка подтаявшего снега, подернутого настом (не беря в кадр деревушек справа и слева), и получили при контражурном освещении искрящуюся бескрайнюю снежную равнину.

Самым трудным были натурные съемки «домика».

Эти съемки происходили напряженно — как назло наша работа не была обеспечена квалифицированной административной помощью. Но несмотря ни на что мы все трудились не за страх, а за совесть, снимали ежедневно с семи часов вечера до восьми утра — на морозе, в воде, под ветром, отогреваясь в нетопленой избушке и питаясь бутербродами с колбасой, запиваемыми небольшими порциями чистого спирта, который нам выдавали официально из-за действительно физически тяжелых условий работы. «Домик» был построен зимой на одном из полуостровков на Москве-реке, который в весеннее половодье обязательно должен был быть залит водой.

Наступила весна, тронулся лед, мы продолжали снимать, но неожиданно в этом году произошло наводнение — вода заливала домик все больше и больше. Снимая, мы отступали с аппаратом буквально каждые десять-двадцать минут. Аппарат все время стоял в воде, даже охотничьи высокие сапоги уже заливало водой, а мы все снимали и не сдавались.

Актеры В. Фогель, А. Хохлова, С. Комаров и ассистент Б. Свешников были все время на льду, в воде — дождь мы «делали» при помощи брандспойта, ветер создавал самолет... Вдобавок еще намокшие провода от электроаппаратуры били артистов током, но Хохлова утверждала, что «электричество помогало ей лучше переживать».

Фогель при съемке «крупного плана» лежал связанный на льду под струями из брандспойта и самолетным ветром два с половиной часа.

Главная неприятность заключалась в том, что мы не успевали высушивать костюмы от съемки к съемке; когда утром весь съемоч-

* Е. Шнейдер в работе над фильмом участия не принимал.— *Примеч. авт.*

ный коллектив возвращался на квартиру Кулешова, там на полу все укладывались спать, засыпав обувь овсом (мы узнали такой скорейший способ сушки), а в семь часов вечера все снова были на съемке.

Какие это были трудные, но прекрасные дни!

Залитый водой домик начал почти разрушаться под напором льдин, но оператор Кузнецов успел все заснять. Потом домик загорелся из-за короткого замыкания в проводах (внутри светили «юпитеры») — пожар был снят и вставлен в картину, хотя и не был предусмотрен в сценарии.

Павильон снимался на площадке во дворе Третьей фабрики Госкино. Там был вырыт бассейн, на него настлан пол, а вокруг построена декорация внутренности домика. Бассейн был нужен для того, чтобы можно было наполнять дом из-под пола водой и залить его примерно на метр. При съемке мы использовали дневной свет в качестве общего фона, а актеров освещали прожекторами с добавлением ртутных ламп. Один раз случайно попавший блик солнца на слегка рябившую воду, наполнившую комнату, дал изумительно красивые перемежающиеся световые зайчики на стене, и оператор А. Кузнецов их тут же заснял.

В этой же декорации для сцены драки мы применили необычайную для того времени «самосъемку» актера. Хохлова, привязанная к вращающейся «мельнице», снимала себя камерой «Кинамо» во время вращения.

Руководил этой съемкой операторский консультант А. Левицкий.

При съемках на Третьей фабрике мы уже применяли метод предварительных репетиций, но только репетировали не всю вещь заранее, а каждую сцену накануне съемочного дня — днем снимали, а вечером репетировали.

Сейчас (когда мы пишем эти воспоминания) стало «модным» утверждать, что в двадцатые годы режиссеры пренебрежительно относились к работе с актерами, что будто бы режиссер заранее рисовал «кадрики» и все образы в фильме «создавал» за монтажным столом. Да, мы всегда считали монтаж важнейшим элементом построения фильма, но во всех наших лучших картинах (начиная с «Веста») мы подробно, заранее — до съемок — репетировали актерские сцены. И только после тщательной работы с актером устанавливали, как его надо снимать, то есть делали кадровку. Так что подобный метод отнюдь нельзя считать «изобретением» послевоенного периода в кинематографии.

Как же приняли картину критика и зритель?

Н. Зоркая в «Искусстве кино» (1964, № 12) пишет, что фильм вошел в «золотой фонд советской киноклассики». Если это и произошло, то произошло много позднее.

Критика фильма была ожесточенная. Одни фильм хвалили (вероятно, чрезмерно!), а другие — ругали (тоже чрезмерно!). Даже благожелательный к нам Хр. Херсонский на обсуждении фильма в АРКе требовал его запереть в сейф и показывать только знатокам. На что Маяковский сказал на весь зал: «Одному Херсонскому, по воскресеньям».

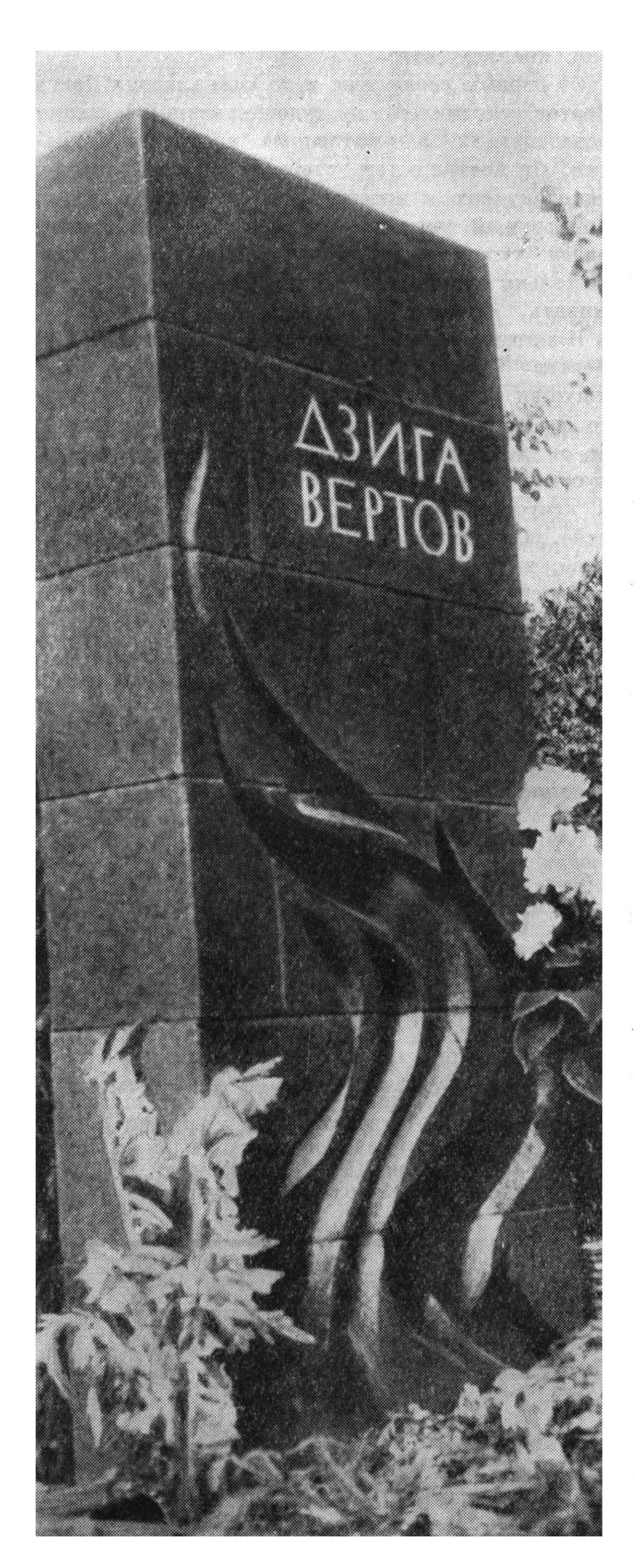
В большинстве рецензий картину хвалили за режиссерское и актерское мастерство, но всячески охаивали ее содержание. Фильм многие считали направленным против закона вообще или «слишком тонким» для широкого зрителя.

Теперь фильм стал хрестоматийным; он показывается во ВГИКе, в кинотеатрах повторного фильма, в синематеке во Франции, Канаде, в США и в других странах.

Публика, посещающая французскую синематеку и состоящая из любителей кино и молодежи, воспринимает фильм как сатиру на буржуазное ханжество, а когда в сцене суда монтажно появляются планы английской королевы Виктории, то зал разражается смехом и аплодисментами. (Это уж специально французская реакция на королевскую власть!)

Чем «По закону» отличалось от предыдущих наших постановок?

Картина была целеустремленна, режиссерски отточена, в игре актеров отсутствовала схематичность; она отличалась глубиной переживаний, точным учетом актерского поведения, в зависимости от психологических задач. «Кулешовские натурщики» стали уже кинематографическими актерами в наилучшем и полном понимании этого термина.



Дзиге Вертову, художнику революции

В Москве на Ново-Девичьем кладбище установлен памятник-надгробие выдающемуся советскому кинорежиссеру-документалисту Дзиге Вертову. В день открытия памятника состоялся митинг, собравший на Ново-Девичье кладбище кинематографическую общественность, друзей и соратников режиссера.

Ниже публикуем произнесенную на митинге речь председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР тов. А. В. Романова.

Мы открываем памятник-надгробие Денису Аркадьевичу Вертову — Дзиге Вертову, выдающемуся советскому кинорежиссеру и теоретику киноискусства, одному из славных зачинателей документального кино как большого и общепризнанного искусства.

Вероятно, тот, кто шел по жизни рядом с Вертовым, кто встречался, беседовал, а может быть, и был связан завидной дружбой с этим замечательным художником, скажет о нем и лучше и теплее. Но и для тех, кто знал Вертова по его творчеству, по таким его неумирающим лентам, как «Ленинская киноправда» и «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира» и «Три песни о Ленине», или по его литературным выступлениям, он был и остается неповторимым художником социалистической революции, художником преобразивших страну пятилеток, всегда ищущим, всегда дерзающим новатором-режиссером и глашатаем новых кинематографических идей, произведениям которого обеспечены и долголетие и непреходящая мировая слава.

Это был художник, которому всю его творческую жизнь сопутствовало страстное стремление поднять советский кинематограф на уровень подлинного искусства. Его «киноглаз» был устремлен в будущее. Многие его взгляды и мысли о месте и роли документального фильма в просвещении и воспитании населения стали программными для весьма значительного исторического периода в советском и мировом документальном кино и уже для нескольких поколений кинематографистов.

Эти мысли и взгляды на искусство, сформировавшиеся еще в первые годы нашей революции,

революции социалистической, во многом сохранили свое значение и в наше время. Борьба Вертова за правду в искусстве была борьбой против спекуляции правдой, против подмены подлинной правды жизни сенсацией или обыденщиной, за отражение в киноискусстве глубоко осмысленной правды революции, правды социализма.

«Видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции, следить за ростом молодого советского организма»,— так писал и к этому всю жизнь стремился и призывал Дзига Вертов.

Он искал в гуще жизни, шел в своих творческих поисках не от надуманных построений и готовых схем, а от суровой и радостной, многогранной и бурной правды социалистического мира.

Неумолимое время давно уже отбросило надуманные обвинения режиссеру в «нарочито усложненном киноязыке», в трюкачестве и формализме. Время подтвердило, что в творческой деятельности Вертова главным был не формальный прием, а «реальная, конкретная, ясная тема, драматическое решение которой не выдумывается, а пишется самой жизнью».

Поистине это был самоотверженный, ставший жизненным подвигом художника неутомимый поиск выразительности в документальном кинопроизведении, это были трудные роды художественно-документального кино, завоевывающего ныне все более прочные позиции в советском и мировом киноискусстве.

От первых своих лент и до конца жизни Дзига Вертов стремился к художественно-образному истолкованию запечатленных на пленку событий. Он мечтал о том, чтобы поэзия врывалась в кинодокумент и преображала его, чтобы серый, монотонный язык документального кадра становился чувственным, эмоциональным, заставлял не только видеть и понимать, но и осязать, переживать, смеяться и плакать.

И в этом смысле как художник и теоретик Дзига Вертов был активен до последних дней. Его ищущая мысль не иссякла и не оскудела до самого его смертного часа. Его путь был нелегким, но он до конца шел по избранному им пути искусства социалистического реализма. Он ценил в искусстве «не приобретателей, а изобретателей». Он служил «искусству смелых садовников», каким всегда считал наше советское, социалистическое киноискусство.

В этом году мы отмечаем славное пятидесятилетие нашего Советского государства, а значит, и нашего советского киноискусства. И как это важно, что в канун нашего всенародного праздника открытием этого памятника мы отдаем должное памяти Дзиги Вертова — замечательного художника и человека!

Фильмы юбилейного года

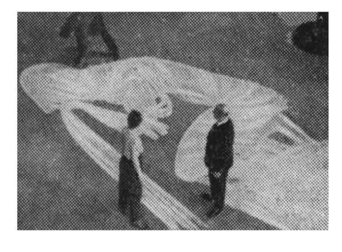
НА «ЦЕНТРНАУЧФИЛЬМЕ»

40 научно-популярных фильмов и киножурналов студии «Центрнаучфильм» выходят с посвящением: «К пятидесятилетию Советской власти». Цифра внушительная, дающая определенное представление о напряженном трудовом ритме коллектива в канун великой даты.

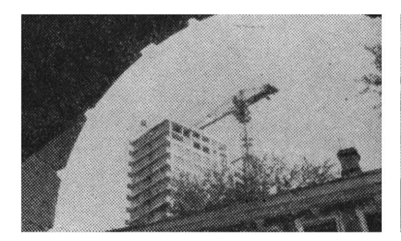
Невозможно перечислить все, что уже вышло на экран и что будет выпущено, назовем лишь некоторые ленты.

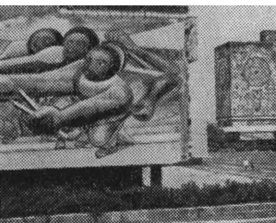
В юбилейном году студия продолжает работу над «Кинолениниaной». Как известно, «Центрнаучфильм» уже создал несколько научно-популярных произведений, посвященных жизни и деятельности В. И. Ленина. Это кинотрилогия: «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы», отмеченная Государственной премией РСФСР. Сейчас наряду с фильмом «Ленин на Капри» (сценарист Г. Фрадкин, режиссер Е. Покровский), рас-

Кадры из новых работ «Центрнаучфильма»









сказывающим о нескольких днях жизни В. И. Ленина в гостях у Горького в Италии, студией ведется работа над картиной «Время больших испытаний» (сценарист А. Шубинский, режиссер В. Моргенштерн). Она расскажет о неутомимой организаторской деятельности В. И. Ленина по собиранию сил партии в годы реакции — с 1905 по 1910 год.

В том же творческом объединении снимается публицистический документальный киноочерк «Правда» в год пятидесятый» (сценаристы Г. Капралов и Л. Почивалов, режиссер А. Цинеман). О месте и значении в советской печати газеты «Правда», о ее роли в жизни и труде советского народа расскажет эта лента.

Значительный цикл юбилейных картин студии посвящается развитию советской науки. Одна из них — цветная научно-популярная лента «Земля — Космос—Земля» (сценарист В. Крепс, режиссер А. Лукьянов) — предназначена для демонстрации на полиэкране.

Объединение сельскохозяйственных фильмов заканчивает съемки широкоэкранной картины «Декрет о земле» (сценарист Е. Осликовская, режиссер Л. Попов). Это документальное произведение можно назвать научным киноисследованием. Оно раскрывает верность и жизненность ленинских идей о кооперации сельского хозяйства.

Комитет по культурным связям с зарубежными странами заказал студии «Центрнаучфильм» к юбилейным дням две картины о нашей родине, о жизни, труде и отдыхе советских людей. Одна из них — полнометражная цветная лента «Земля, которую я люблю» (сценарист В. Крепс, режиссер Д. Радовский) — уже закончена. Та же съемочная группа работает сейчас над второй лентой — «Советский характер».

Фильм «Экономика и мы» (сценарист А. Вольфсон, режиссер Б. Ляховский) поможет зрителю лучше разобраться в сущности новой системы планирования.

Развитию химической промышленности на базе полной электрификации всей страны посвящается цветной научно-популярный фильм «Великое содружество» (сценарист Л. Квасницкий, режиссер А. Клевайчук).

Обещает быть интересным полнометражный цветной фильм «Градостроительство в СССР» (сценаристы Н. Шиллер и Я. Хромченко, режиссер В. Юрловский). Съемки ведутся одновременно в 28 городах Союза. Картина познакомит зрителей с новыми успехами советского градостроения, покажет широкую панораму стройки, новые города и районы, расскажет о жизни людей в этих городах.

Ряд картин, готовящихся к юбилею, посвящен деятелям советской культуры и искусства. О вдохновенном труде главного художника Большого театра Союза ССР расскажет фильм «Вадим Рындин» (сценарист В. Попов, режиссер В. Томберг); снимается картина «Художник Налбандян».

Большое место в плане юбилейной продукции студии занимает кинопериодика. На союзный экран к знаменательной дате выйдут юбилейные выпуски различных киножурналов.

Объединение узкопленочных фильмов выпустит к ноябрьским дням несколько цветных узкопленочных роликов и среди них — «Горки Ленинские».

Полнометражная картина «Ленинградский район в борьбе за коммунизм» (режиссер А. Буримский) создается работниками «Центрнаучфильма» на общественных началах. Этот фильм, снимающийся по инициативе Ленинградского райкома партии Москвы, познакомит зрителей с прошлым и настоящим района. Коллектив студии работает над этим фильмом в недавно отстроенном современном, комфортабельном здании в Химках (тоже Ленинградский район!), где «Центрнаучфильм» встречает пятидесятилетие Октября.

«РЕВОЛЮЦИЯ. ПРЕКРАСНОЕ. ЧЕЛОВЕК»

Революция дала народу право войти в мир прекрасного — в мир культуры, литературы, искусства.

Как помочь человеку полнее воспринять это прекрасное в искусстве и в жизни? Как способствовать эстетическому освоению мира. Об этом говорили участники научной конференции, организованной Центральным советом Педагогического общества РСФСР и Институтом эстетического воспитания.

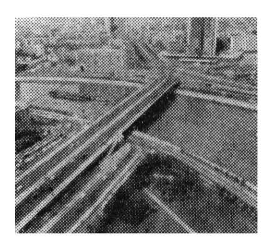
С докладом «Революция. Прекрасное. Человек» на открытии конференции выступил народный артист СССР профессор Г. Рошаль.

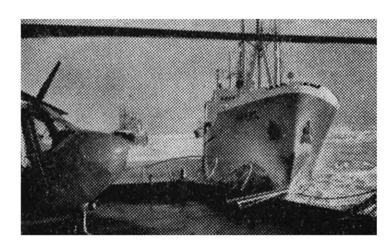
О социологических исследованиях в области эстетического воспитания рассказал доктор философских наук профессор Л. Коган.

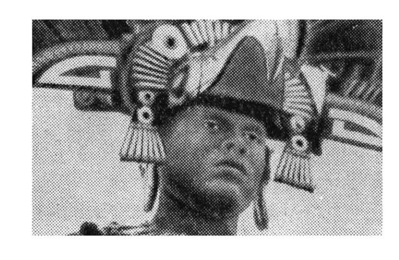
На заседаниях секции обсуждались проблемы формирования у детей эстетических понятий в процессе занятий искусством, вопросы эстетики жизни и быта, а также программы и факультативные курсы по эстетике.

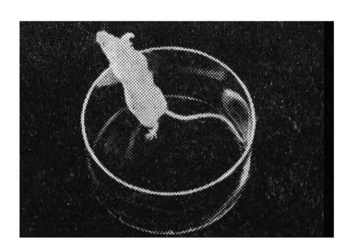
Для участников конференции были организованы показ фильмов по вопросам эстетического воспитания, рекламных фильмов, показ моделей одежды и выставка произведений декоративно-прикладного искусства.

Кадры из новых работ «Центрнаучфильма»









СНИМАЕТ ГРИГОРИЙ РОШАЛЬ

Ярким солнечным утром на одной из красивейших набережных столицы — Фрунзенской — начались съемки картины «Они живут рядом». Это один из фильмов, который студия «Мосфильм» готовит к юбилею Великого Октября.

Заканчиваются последние приготовления к съемке. Все готово, несколько раз проверено. Раздается взволнованный голос постановщика фильма народного артиста СССР Григория Львовича Рошаля:

— Внимание!..

В кадре обычная картина уличной жизни. Никаких происшествий.

В перерыве между съемками Григорий Львович рассказывает:

— Фильм «Они живут рядом» по сценарию Веры Кетлинской посвящен Москве и москвичам — москвичам пятидесятого года Советской власти. Один из героев фильма — сам город. Перед операторами и художниками стоит ответственная и увлекательная задача — показать нашу прекрасную, с каждым днем хорошеющую Москву, передать ее особую атмосферу.

Фильм целиком снимается в Москве. Зрители увидят на экране последнюю достопримечательность столицы — новый телецентр, самое высокое здание страны. Ряд съемок пройдет на Останкинской телевышке, откуда видна вся Москва, в лабораториях, научных институтах.

Герои нашего фильма — люди науки, работающие в области электроники и телемеханики, люди, выращенные десятилетиями советского строя.

Трудно передать содержание основного драматического конфликта картины. Скажу только, что разные поколения ученых не находятся здесь в антагонистических отношениях. Но в науке, как и в жизни нашего общества, идущего в коммунистическое завтра, вовсе не все азбучно и просто. Источником конфликтов, подчас очень серьезных, становятся особенности характеров людей, непомерное самолюбие, раздутое самомнение. На этой основе возникают иногда очень серьезные столкновения.

Присутствует в фильме и тема любви, тема уважения к большому, серьезному чувству.

Картину я снимаю со старыми друзьями, многолетними сотрудниками по прежней работе операторами Л. Косматовым и А. Симоновым. Художники фильма — А. Пластинкин и М. Карякин.

Несколько слов об актерах. В фильме заняты Игорь Кваша, Федор Никитин, Тамара Семина, Руфина Нифонтова, Александр Белов, Евгений Евстигнеев, Виктория Федорова, Игорь Пушкарев, Наташа Гурзо — впервые снимающаяся в кино. На одну из серьезных ролей приглашен активный участник труппы университетского театра профессор МГУ В. Шестаков.

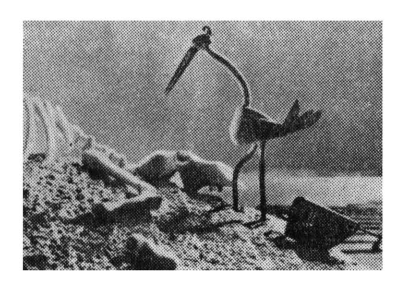
В наш съемочный коллектив вошли и два стажера, выпускники Высших сценарных курсов Борис Ходжаев из Узбекистана и Булат Жандарбеков из Казахстана. Срок создания фильма чрезвычайно сжатый. Но весь коллектив работает горячо, с воодушевлением, сознавая особую ответственность работы в таком году, как юбилейный 1967-й.

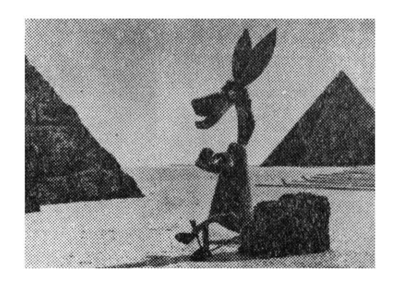
НА УЛИЦЕ ХАРЬЮ

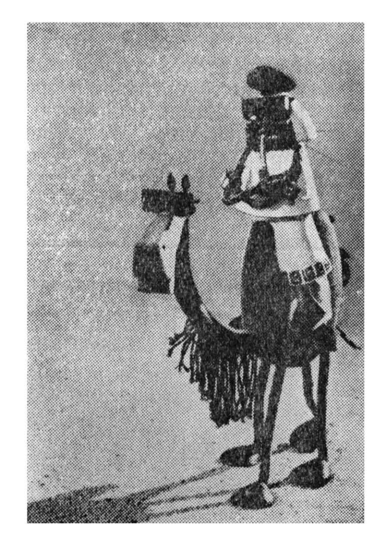
Улицу Харью таллинцы называют еще «интеллектуальной»: здесь соседствуют Дом ученых, большой магазин «Книги», студия «Таллинфильм».

У дверей студии всегда кто-нибудь толпится, всегда полно любопытных. То и дело хлопают двери, кто-то приезжает, уезжает, мелькают лица знакомых актеров и актрис. Снимается

«Журавленок»









«Девушка в черном». Герлинда Копельман — Саале



«Помни». Рабочий момент

«Девушка в черном» — новая полнометражная картина студии «Таллинфильм». Сценарий фильма написан известной писательницей Лилли Промет по ее одноименной повести.

Имя «девушки в черном» — Саале. У нее трудная судьба. Горе отшатнуло ее от людей, сделало одинокой, толкнуло в объятья «братьев и сестер во Христе». Человек одинок тогда, когда он сам признает себя одиноким, — такова основная мысль картины.

Две темы сейчас в центре особого внимания кинематографистов «Таллинфильма»: тема революции и Отечественной войны — много выстрадавшие и все превозмогшие советские люди в солдатских шинелях. Фильм так и называется — «Люди в солдатских шинелях». Снимают фильм режиссер Юри Мююр и оператор Михаил Дороватовский. Сценарий написал эстонский писатель Пауль Куусберг. Это авторская переработка романа «Два я Энна Калма».

К этим же темам обратились и режиссеры-документалисты. Сегодня фильмы-отчеты сменились фильмами-размышлениями. Они рассказывают о людях, которых уже нет, но память о которых не должна исчезнуть.

«Мементо» («Помни») — документальная картина, которую закончили режиссер Ю. Тамбек (он же автор сценария) и оператор Т. Кузьмин.

Авторы повествуют о первых днях Великой Отечественной войны, о героической защите островов Сааремаа Хийума.

Одним из создателей Компартии Эстонии был Виктор Кингисепп. Его казнили в 1922 году. О нем ведется рассказ в фильме «Предшественник». Сценарист и режиссер фильма — дипломант ВГИКа В. Карасев, оператор К. Киви.

На Таллинской студии это первый фотофильм. Кинодокументов о герое не сохранилось.

Ровно через двадцать лет после смерти Виктора Кингисеппа, 23 февраля 1942 года, фашисты казнили в Париже советского патриота эстонца Бориса Вильде. (Он учился тогда в Сорбоннском университете, стал затем активным участником движения Сопротивления.) Об этом смелом и интересном человеке расскажет фильм «Борис Вильде» (сценаристы В. Владимиров и А. Шлепянов, режиссер-оператор В. Школьников).

На «Таллинфильме» есть павильон, где не умолкает смех. Не смеется здесь только один человек — «мастер». Он изобретает. Этого мастера зовут Эльберт Туганов. Его куклы обошли экраны мира (Э. Туганов выдвинут на соискание Государственной премии Эстонской ССР.)

Недавно он сделал документальную картину «Рождение жанра» — об истории мультипликационного кино.

Сейчас Э. Туганов работает над кукольным фильмом «Журавленок». Сценарий написал Валдо Пант — один из ведущих комментаторов Эстонского телевидения. Его передачи под рубрикой «25 лет назад», по анкетным опросам, считаются самыми популярными в Эстонии, он лауреат премии Союза журналистов за 1967 год. Сейчас Валдо Пантом начата новая серия передач: «Репортаж о революции к великой годовщине Октября».

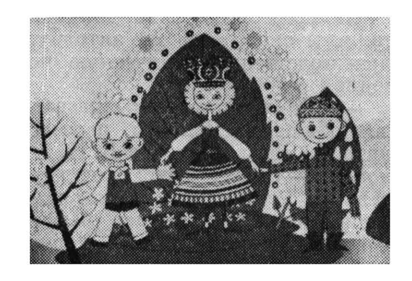
Не забыты на студии и дети. Режиссер Хейно Парс снял по сказке Сильвии Вяльял кукольный фильм «Семь друзей Юссике».

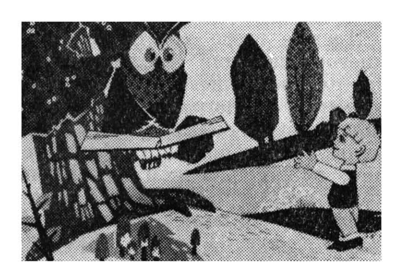
На «Таллинфильме» ежегодно снимается сорок киножурналов. О своих планах на будущее сотрудники студии говорят скупо, с каким-то таинственным видом. Но по всему чувствуется, что они полны замыслов и находятся в расцвете творческих сил.

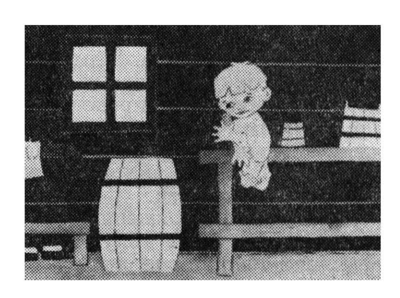
А. ЗАЙЦЕВА

Таллин (наш собкор.)

«Семь друзей Юссике»







РАССКАЗЫВАЕТ В. Н. ГОЛОВНЯ

Чем встречают советские документалисты 50-летие Великого Октября? — с таким вопросом обратился наш корреспондент к заместителю председателя Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР В. Н. Головне.

— Должен отметить прежде всего,— сказал тов. Головня,— что планы всех студий документальных фильмов и кинохроники включают темы, непосредственно или косвенно связанные с 50-летием Советской страны.

Знаменательно, что некоторые республиканские студии наряду с фильмами, так сказать, республиканского масштаба, показывающими путь, пройденный той или иной республикой за годы Советской власти, берутся также за решение более широких тем о нашей стране. Например, группа молодых документалистов Латвии, возглавляемая режиссером Улдисом Брауном, более полутора лет работала над широкоэкранным двухсерийным цветным фильмом «СССР-66». Это очень интересное и оригинально построенное повествование о наиболее значительных событиях в жизни страны, переплетающееся с рассказами о событиях в жизни отдельных людей. Фильм интересен не только своей масштабностью — съемки велись в разных концах страны, на стройках, в крупных городах и далеко от больших центров, в глубинках,— но и заложенным в нем большим творческим поиском в области композиции, свежего и подчас неожиданного подхода к материалу, смелостью ассоциаций и обобщений.

Многие фильмы юбилейного года будут цветными и широкоэкранными с использованием новейшей кинематографической техники.

Мы многого ждем от таких фильмов, как «Страна моя» — первого документального широкоформатного фильма, созданного коллективом документалистов под руководством старейшего режиссера И. Копалина на Центральной студии документальных фильмов, и от цветной широкоэкранной картины «Москва — столица нашей Родины» (режиссер А. Колошин, ЦСДФ), о которых уже сообщалось в печати.

Дружно и напряженно работают в юбилейном году студии хроники и документальных фильмов. Созданы широкоэкранные фильмы «Слово о России» (автор сценария К. Славин, режиссер Е. Учитель, Ленинградская студия кинохроники), «Твоя большая Сибирь» (авторы сценария В. Амлинский и А. Ниточкин, режиссер А. Ниточкин, «Мосфильм»). Широкую панораму жизни союзных республик, их рост дополняют короткометражные очерки и репортажи республиканских и областных студий хроники: «В краю белых ночей», «Кама-66», «Зори над Тереком», «Рассказы о Хакассии», очерки о Бурятии, Кара-Калпакской АССР, Башкирии и ряд других. Свердловская студия подготовила полнометражный фильм «Тува» (авторы сценария В. Черных, О. Саган-Оол, режиссер К. Дерябин).

В цветном полнометражном фильме «Мы защищаем мир» (режиссер Б. Небылицкий, ЦСДФ) с невиданной прежде масштабностью показаны Вооруженные Силы Советского Союза, стоящие на страже мира. Рассказ о военной мощи и техническом оснащении Советской Армии, о боевой выучке ее солдат и командных кадров проникнут духом любви и гордости советского народа к своим Вооруженным Силам, духом кровной, неразрывной связи армии и народа.

Два цветных полнометражных фильма посвящены интересным событиям минувшего лета. Большой коллектив хроникеров Центральной студии под руководством режиссера В. Бойкова закончил работу над фильмом об авиационном параде в Домодедове, где с таким блеском были продемонстрированы мощь советской авиации, ее огромные технические достижения. Другое событие — IV Спартакиада народов СССР. Созданию яркого, масштабного и жизнерадостного фильма (режиссер В. Лисакович) значительно способствовало применение новейшей кинематографической оптики.

Ряд документальных произведений строится на архивных материалах.

Прежде всего хочется назвать многообещающий фильм «Судьбы человеческие», над которым уже два года работают Сергей Образцов и оператор И. Грек, фильм со сложной философской темой, с привлечением огромного количества хроникального материала из фильмотек всего мира.

...«Гренада, Гренада, Гренада моя»—строчкой знаменитого светловского стихотворения озаглавили Роман Кармен и Константин Симонов свой фильм, посвященный Испании. Наряду с архивными материалами в него вошла хроника, которую Роман Кармен и Борис Макасеев снимали в революционной Испании тридцать лет назад, а также съемки, сделанные Карменом во время его недавней туристской поездки в Испанию. Фильм рассказывает о первой битве с фашизмом в 1936 году, о братской интернациональной солидарности. «Гренада, Гренада, Гренада моя» — это не просто историческая хроника, фильм устремлен в будущее испанского народа, в котором, несмотря на франкистский режим, зреют революционные силы. Картина связана с общими проблемами интернационализма, международного рабочего движения, и в этом ее живая актуальность.

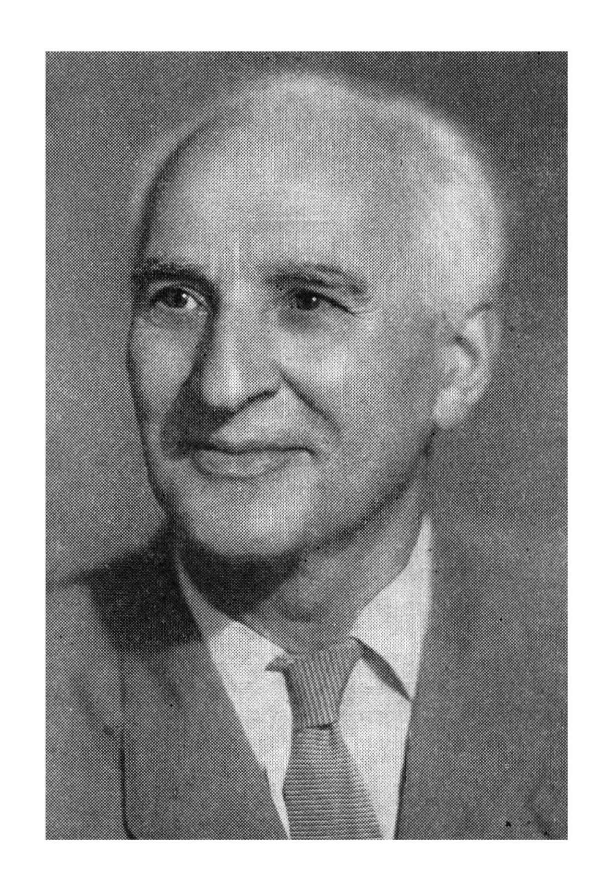
Фильм «Гимнастерка и фрак» В. Лисаковича по сценарию А. Новогрудского и С. Зенина рассказывает о первых шагах советской дипломатии, о В. И. Ленине как первом руководителе советской дипломатии. Авторам удалось обнаружить малоизвестные и уникальные материалы, интересно освещающие эту новую для документального кино тему.

Начатая несколько лет назад «Лениниана» в этом году заканчивается. Цикл этот, обнимающий 14 документальных и научно-популярных фильмов, пополнится несколькими новыми работами. На студии «Леннаучфильм» режиссер Ю. Торгаев закончил работу над фильмом «Ленин — основатель и глава первого в мире Советского государства». Картина «Время больших испытаний», над которой на студии «Центрнаучфильм» работает режиссер В. Моргенштерн, посвящена работам В. И. Ленина над философскими основами марксизма.

Тема Октябрьской революции привлекает не только советских, но и многих зарубежных документалистов. Советские документалисты оказывают им активную производственно-техническую помощь.

— Нет возможности назвать все юбилейные фильмы, перечислить все темы,— сказал В. Н. Головня. — Скажу одно: документальная и научно-популярная кинематография создаст в юбилейном году более 400 полнометражных и короткометражных картин.

К семидесятилетию
Н. А. ЛЕБЕДЕВА



Из первой когорты

На научной конференции ВГИКа «Октябрь и кино», проходившей летом этого года, первое слово для доклада «Зарождение и становление советской кинематографии» было предоставлено профессору, доктору искусствоведения Николаю Алексеевичу Лебедеву.

«Мой доклад будет наполовину теоретический, политический, наполовину — воспоминания», — начал Николай Алексеевич. И действительно, творческая жизнь Н. А. Лебедева — это живая история советского кино.

Пришедший весной 1921 года в кинематограф по путевке Московского комитета партии, имея уже за плечами почти пять лет журналистской работы в «Известиях» и РОСТА, участник гражданской войны, Лебедев в 1923 году становится первым редактором журнала «Пролеткино».

В 1923 — 1924 годах он вместе с режиссером-коммунистом В. Ерофеевым организует и редактирует газету «Кино».

В 1924 — 1926 годах Н. А. Лебедев избирается членом правления и первым секретарем Ассоциации революционной кинематографии (АРК), становится ответственным редактором теоретического ежемесячника «Киножурнал АРК».

Пять лет своей жизни Николай Алексеевич отдал фабрике культурфильм, работая там и сценаристом и режиссером.

С 1930 по 1933 год Н. А. Лебедев — слушатель Института красной профессуры. Он защищает диссертацию «О специфике кино», которая выходит отдельной книгой.

С начала 30-х годов Н. А. Лебедев начинает сочетать критическую деятельность с преподаванием во ВГИКе, где заведует кафедрами кинохроники и истории кино.

Дважды ему довелось быть директором этого крупнейшего в мире учебного кинозаведения. В 1937 — 1939 годах он был директором Государственного института театрального искусства имени А. В. Луначарского.

Н. А. Лебедев принимает активное участие в создании сборника материалов «Партия и кино», являясь составителем, автором предисловия и комментариев.

В 1947 году им был написан фундаментальный труд о пути отечественного кинематографа — «Очерк истории кино СССР. Том 1. Немое кино». В 1965 году эта работа вышла вторым изданием, в значительно дополненном и переработанном виде.

Редакция «Искусства кино» от всего сердца желает Николаю Алексеевичу Лебедеву — одному из видных историков и теоретиков советского кинематографа, постоянному автору нашего журнала — здоровья, творческих сил, осуществления всех его замыслов.

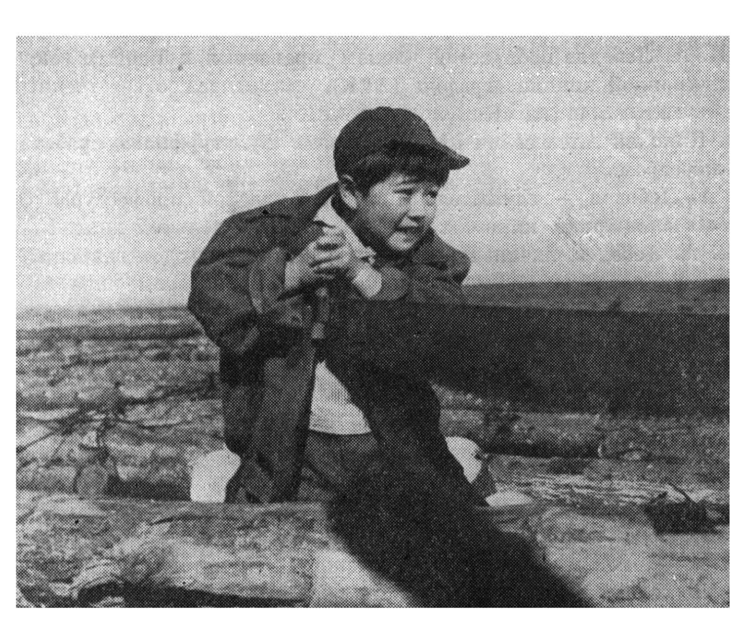


Н. АЛЕНИНА

...Не без добрых людей

И поныне в кинематографических и педагогических кругах не затихает давний спор: какой герой нужен зрителям-детям, кого они предпочитают — своего сверстника или же «взрослого» героя? А дети (равно как и взрослые) отдают свои симпатии персонажу, если он индивидуальность, личность, если характер героя, будь то ребенок или вполне сформировавшийся человек, ярок, интересен, способен чем-то увлечь.

Кавама Кэн — японский мальчик в коротких штанишках — оказался тем самым характером, который обеспечил успех у юных зрителей фильму советско-японского производства «Маленький беглец»*. Самобытность, самостоятельность юного героя, действующего не по знакомым авторским предписаниям, а согласно собственной натуре, в силу своего воспитания и разумения, стали магнитом, притянувшим к экрану зрителей. Эти качества десятилетний актер Чихару Инаёси (мы вправе назвать его актером, так как на счету Чихару десять киноролей) с помощью режиссеров Э. Бочарова и Т. Кинугасы сделал главными в образе, и он приобрел необходимую целеустремленность. Кроме того, и задача, которую поставил перед собой маленький Кэн, благородна и трогательна: он хочет найти своего отца и для этого предпринимает рискованное путешествие из страны восходящего солнца далеко на запад — в Москву.



«Маленький беглец»

Это путешествие и составляет фильм, движет его сюжет, одновременно управляя чувствами маленьких зрителей, испытывающих и тревогу, и страх, и радость за героя, что с такой решимостью, не отступая, шагает вперед.

Надо сказать, что сюжетные ситуации картины не однажды таили в себе опасность для создателей ленты сбиться на тональность эдакого святочного рассказа. Маленький Кэн — сирота, он живет со своим дядей, хорошим, но раздавленным жизнью человеком, по-

* Сценарий А. Битова, Э. Брагинского, Х. Огуни. Постановка Э. Бочарова, Т. Кинугасы. Операторы П. Катаев, А. Рыбин, К. Миягава. Художники П. Пашкевич, Т. Ватанабэ. Композиторы Б. Карамышев, Э. Хачатурян. Звукооператоры Д. Белевич, К. Тобита. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР) и кинофирма «Дайэй» (Япония), 1967.

терявшим любимую профессию скрипача. Ребенок высиживает с ним в ночных кабаках, укладывает, пьяного, спать, снимает с него ботинки... Эти сцены, а также отдельные эпизоды встреч маленького чужестранца с советскими людьми, увы, приобретают чрезмерно сентиментальный оттенок, становятся «жалостливыми». И тогда не доброе сочувствие, а сладкая умиленность сопутствует фильму. Это плохо. Потому что с маленькими зрителями не пристало говорить сюсюкающим тоном, о превратностях жизни с ними надо беседовать всерьез, не рассчитывая только на «чувствительность» зрительного зала.

Кэн не нашел отца. Мечте его не суждено было свершиться. Померк ли для мальчика мир? Фильм показывает, как, несмотря на личную драму, личную потерю, маленький Кэн приобретает многое, и в первую очередь людскую дружбу. Это чувство доверия, человеческой солидарности, готовности помочь другому — идейный и нравственный «заряд», к которому стремились авторы картины и к которому они пришли, стараясь избежать нравоучительных сентенций и скучных прописей, еще нередко встречающихся в фильмах для детей.



«Маленький беглец»

Здесь нельзя недооценить работу Юрия Никулина, выступающего в роли... Юрия Никулина. Актер играет себя, русского циркового клоуна, который находится на гастролях в Японии. Он и демонстрирует зрителям свое искусство высокого класса, вызывающее восторженные аплодисменты. Но актер еще играет советского человека, человека чуткого душевного устройства, исполненного естественного внимания и бескорыстной доброты к другим. Вот почему правдиво и искренне его отношение к Кэну, не покровительственно-снисходительное, а по-настоящему дружеское, сочувственное. И отсюда — органичная привязанность к русскому артисту японского мальчика, трогательное чувство преклонения, которое вызывает у малыша «Никулин-сан».

К сожалению, в столкновении Кэна с другими людьми как раз недостает «натуральности» поведения персонажей. Люди на экране скорее демонстрируют нужные качества, чем органично раскрывают их. Излишнее педалирование мысли часто делает игру актеров тяжеловатой, а где-то и натужной.

Уважение к человеку, к его таланту, восхищение его душевной щедростью — это стремились подчеркнуть в своей совместной постановке советские и японские кинематографисты.

Картина открывает перед детьми мир в том солнечном свете, в котором так ярко сверкает все доброе, хорошее, чистое. Она не запугивает тяготами и бедами жизни, но и не закрывает глаза на ее трудности, которые легче преодолеть, ощущая поддержку и помощь друзей.

Человек не должен, не может быть один — говорит фильм. Очень важно, чтобы мысль эта сегодня чаще звучала с экранов мира.

М. АРЛАЗОРОВ

Моя Москва

Публичные объяснения в любви всегда настораживают. Но все же мне придется начать именно с них, с объяснений в любви к фотоискусству и к нашей столице Москве. Это вынуждает сделать фильм рижского режиссера Гуннарса Бинде «Знакомьтесь, Москва!»*. Фильм необычный, построенный на фотографиях и являющийся, на мой взгляд, мастерским произведением.

За несколько дней до того, как лентой Гуннарса Бинде открылся V Московский международный фестиваль короткометражных фильмов, распахнула свои двери огромная фотовыставка «Моя Москва». На ней экспонировалось больше тысячи фотографий, сделанных за полвека многочисленными профессионалами и фотографами-любителями.

Если сопоставить отдельные фотографии выставки «Моя Москва» с кадрами фильма, то победа безусловно за выставкой. Пятьдесят лет съемок и несколько сотен авторов — сила, с которой одному человеку тягаться просто невозможно. Вот почему на выставке «Моя Москва» мы с откровенной жадностью вглядываемся в снимки баррикад, построенных в 1917 году на Арбате, парада 1918 года. Мы не можем не заметить фотографии, изображающие забастовку у нэпмана, сезонников, топчущих лаптями перрон одного из столичных вокзалов, снятие орлов с кремлевских башен...

Да, все это уже принадлежит истории. И потому не может не волновать. Каждая фотография — кусочек эпохи, документ, который взволнует наших потомков, вероятно, еще сильнее, чем сегодня волнует нас.

Казалось бы, один против многих обречен на полное поражение. Но нет, вооруженный возможностями монтажа изображения и монтажа звука, Гуннарс Бинде сумел выстоять даже в таком трудном для него единоборстве, в таком невыгодном сопоставлении.

Настоящее искусство всегда открытие. И Гуннарс Бинде совершает это открытие. Он шагает по Москве с фотоаппаратом в руках, подобно одному из туристов, для которых и сделан этот фильм. То, что подметил его зоркий взгляд, выглядит свежим, новым и неожиданным даже для нас, старых москвичей. Бинде сплотил свои впечатления и передал их зрителю в таком темпе, в столь острых ракурсах, что мы, словно завороженные этим ритмом, невольно забываем про статичность изображения.

Нет, снимки Гуннарса Бинде отнюдь не статичны. В фильме все живет, все движется. Я бы даже сказал, что движется так быстро, что не успеваешь рассмотреть детали. Просмотрев несколько раз фильм (это было необходимо, чтобы написать рецензию), я был просто поражен тем, какой грандиозной емкостью обладает одна часть, как много эмоций и информации можно в нее вместить. А картина, о которой идет речь, действительно очень насыщена и эмоциями и информацией.

Делать кино из фотографий очень трудно. Гораздо труднее, чем при помощи обычных, прочно устоявшихся методов. Мне пришлось заниматься этим однажды, восстанавливая для киножурнала «Наука и техника» одну из замечательных страниц истории нашей авиации — постройку и испытания «летающего аэродрома». Зрелище было эффектным. С борта бомбардировщика (дело происходило в 30-е годы) взмывали подвешенные к нему истребители. Кинодокументы оказались утраченными, и события удалось воскресить по случайно уцелевшим кадрикам.

Признаюсь, я полагал, что причина успеха такого рода воскрешения таится в монтажности отдельных снимков. Работа Гуннарса Бинде опровергла этот излишне поспешный вывод. Принцип фотофазовки, то есть ряда последовательных стоп-кадров, в фильме «Знакомьтесь, Москва!» использован лишь в одном эпизоде. В остальных же режиссер обращался к иным средствам, которые и принесли маленькому фильму большой успех. Это прежде всего драматургически точная организация эпизодов, звуковой монтаж (и музыка и шумы) и метод ассоциаций, широко используемый в монтаже изображения.

Из тьмы веков родилась Москва. Из темных туч, как бы символизирующих неизвестность, появился на экране всадник, который застыл, воплощенный в металл, напротив здания Московского совета. Так началась история Москвы. Она идет от ратников, закованных в кольчуги, от орлов, давно поверженных историей, к нашим дням. Мы видим скульптуру Шадра — пролетария, поднимающего булыжник. Перед нами проходит ленинский автомобиль, мы видим, как бросаются перед Мавзолеем поверженные гит-

* Над фильмом работали: Гуннарс Бинде, Арнольдс Плаудис, Сармите Квиесите, Петерис Трупс, Карлис Берзньшо, Майя Индерсоне, Иварс Вигнерс, Игорь Яковлев, Паулс Пакалнс. Рижская киностудия, 1966.

леровские знамена. Все эти реликвии и символы прошлого позволяют за считанные секунды пролететь сквозь восемь веков истории нашего замечательного города.

И вот после такого пролога на экране надпись «Знакомьтесь, Москва!». Верный принципу концентрации информации, Гуннарс Бинде и этот вступительный титр превратил в символ. Надпись идет на фотографии — по Красной площади шагает человек с фотоаппаратом. Он идет под звуки позывных Москвы, города, славного своими традициями гостеприимства, один из тысяч гостей столицы.

И сразу же панорама Москвы, утренней, светлой и какой-то удивительно чистой. Чистой в высоком смысле этого слова. Это ощущение чистоты режиссер создаст монтажом. Он снимает утреннюю Москву, прибранную, свежевымытую. Он начинает съемки с общего плана, потом переходит на проезды и создает ритм фильма, точно соответствующий быстрому деловому ритму нашей столицы.

Город как туго сжатая пружина. Он одновременно и стар и молод, он величественно красив и полон энергии. Эту мысль о единстве прошлого и будущего, отделенного чертой настоящего, режиссер проводит через весь фильм. Кадры новых домов он монтирует с детьми, затем выводит на экран тех молодых и сильных, кто построил эти новые дома. И величие архитектуры благодаря такому монтажу не подавляет, нет, скорее оно заставляет зрителя запомнить не монументальное, а человечное. Эта тяга к человечности проступает во множестве деталей. Вот, например, плакат по технике безопасности, попавший в кадр фильма. В нем нет ни крошки назидательности —

«Знакомьтесь, Москва!»





«Знакомьтесь, Москва!»

под огромным детским портретом, висящим на каркасе будущего дома, подпись: «Папочка, береги себя».

У Москвы, города, стремительно рвущегося в будущее, глубокие корни. И едва эта мысль успевает промелькнуть у тебя в голове, как на экране — корни старого раскидистого дерева. Неспроста вывел их на экран режиссер. Корни дерева монтируются с железобетонными корнями, которыми уходит в ту же московскую землю полукилометровая Останкинская телевизионная башня.

Исполинская игла протыкает облака. Режиссер подчеркивает ее высоту звуком пролетающего самолета. Как будто бы мелочь, но из таких мелочей рождается целое. Интересными и неожиданными сопоставлениями, наводящими на размышления, пронизан весь фильм, делая его подкупающе мудрым.

Вот еще такого рода сопоставления. Режиссер делает быстрый наезд. Действие происходит на улице, и под этот наезд подкладывается звук резко тормозящего автомобиля. Глаза девушки Гуннарс Бинде монтирует с фарами автомобиля. Задумчиво смотрит на улицу Горького бронзовый Пушкин. И он для нас история, и Москва, которую он озирает, тоже история. Задумчив и автоинспектор. Смотреть для него работа, но кажется (за счет монтажа), что и инспектор задумался



«Знакомьтесь, Москва!»

о чем-то большем, нежели правила уличного движения. Конечно, на работе ему прежде всего полагалось бы думать о правилах, автомобилях, пешеходах, водителях, но ведь инспектор не только работник милиции, но и человек!

Человек — мера всех вещей. Человек — главное в фильме. Не воспринимай человек так наш город, не возникни у него светлые, благородные чувства, Гуннарс Бинде, вероятно, иначе строил бы свою работу. Заметим, к слову, что московские проспекты не раз появлялись на экране, но, пожалуй, только в этом фильме я увидел их такими же живыми, какими вижу каждый день наяву.

И все это делается с подкупающей простотой. Сидел на бульваре старый человек. Сидел, сидел и вдруг зевнул, а фотограф подсмотрел это мгновение. Крупно раскрытый рот. Крупно жерло Царь-пушки, а в нем девочка. Пустяк? Безусловно. Но мы улыбнулись, и эта улыбка стала своеобразным эмоциональным прологом к кадрам, показывающим детей в древнем Кремле. А детские голоса звучат за кадром, подчеркивая неразрывность юного и древнего. Так, точная подготовка способствует именно тому восприятию эпизода, которого добивается режиссер. Отсюда большая емкость фильма. Ни один сантиметр пленки не остается безработным.

За счет глубокого осмысления материала новую жизнь получают старые, апробированные приемы. Когда через узкую щель в темноте мы видим старого человека, а потом эта щель раздвигается, открывая все поле кадра, то меньше всего в этот момент думаешь о том, что перед тобой шторка — старый, испытанный способ кинематографического перехода. Следишь за экраном, и разглядывать приемы уже некогда.

Все флаги в гости будут к нам, писал когда-то Пушкин. И действительно, кого только не встретишь на московских улицах. Мы видим целую армию туристов, до зубов вооруженную фото- и киноаппаратами самых разных калибров, от миниатюрных камер до гигантских телеобъективов, заставляющих вспомнить пушечные стволы.

Именно это обстоятельство и объясняет нам, почему Гуннарс Бинде снял Москву как фотограф. Ему, вероятно, хотелось увидеть ее глазами туристов, каждый из которых увез с собой частицу бессмертного города. И вот Бинде словно интегрирует на экране очень разные впечатления совершенно разных людей. Турист (а вместе с ним и камера рижских кинематографистов) хочет застать город врасплох. И это удается прежде всего хотя бы потому, что Москва не стесняется. Она как бы говорит иностранцу:

— Вот я какая, хотите любите, хотите нет!

В конце фильма мы снова видим древних русских витязей, которых Бинде монтирует с космонавтами. А заканчивается эпизод монтажом обелиска в честь покорителей космоса и ребенка, который спустя четверть века, быть может, станет одним из них.

Такого рода сопоставления требуют осмысления. Наверное, именно поэтому в конце фильма режиссер показывает проходившую в Москве выставку «Роден и его время». Задумчив знаменитый роденовский мыслитель. Глядя на него, невольно задумываешься над тем, что же ты увидел в новом фильме? И, вероятно, точнее всего ответить на этот вопрос так: мы увидели фильм на тему «Москва и время». Образ Москвы получился у Бинде необычный, интересный, эмоциональный, а главное, как я уже отмечал, очень человечный.

Фильм «Знакомьтесь, Москва!» смонтирован из коротких кусков. В нем гораздо больше кадров, чем в большинстве одночастевых документальных фильмов. Но режиссер справился с трудностями. Его работа — это содружество документального киноискусства с искусством фотографии. И когда в конце фильма на экране появляются фамилии тех, кто работал над картиной, мы читаем их с большим интересом. Эти люди заслужили право на большое уважение к своему труду.

А. ИВАНИЦКИЙ,
чемпион Олимпийских игр

Без последнего слова

Казалось бы, взяться за перо после просмотра фильма «Рассказы о королеве»*, посвященного легкой атлетике, было бы более оправданным для тех, кто является подданным ее величества. Тем более что среди них есть авторитеты первой величины — за ними и знание предмета и высокие спортивные достижения.

Мое же спортивное амплуа проходило в тяжелоатлетических залах. Но здесь я должен признаться в своей неразделенной привязанности к легкой атлетике.

Как хотите, но неразделенная любовь особенно дорога и остра.

Для меня всегда были праздником такие легкоатлетические премьеры, как поединки Франция — СССР, США — СССР или, наконец, грандиозные легкоатлетические представления наших спартакиад.

Все мы теперь привычно связываем слово «спорт» со словом «искусство». И это не просто сопоставление слов. Нет, для меня спорт — это всегда тоже биение жизни во всех ее проявлениях: драматизм борьбы, непредвиденность драматургических ходов, подлинное раскрытие характеров и совершенство движений.

Такие спортивные события остаются в памяти годами и вспоминаются так же, как дорогие мне премьеры «Современника» или театра на Таганке.

Это я говорю для того, чтобы стало понятным мое пристрастное отношение к киноленте о легкой атлетике.

У меня есть очень маленький кинематографический стаж, если так можно сказать об участии в жюри Всесоюзного фестиваля спортивных фильмов. Восстанавливая сейчас для себя панораму увиденных лент, можно найти некую единую для большинства из них конструкцию. Ее условно можно обозначить так: старт — финиш. Такая конструкция волей-неволей держит кинематографистов в плену происходящего на арене. В этом случае трудно вырваться из банального пересказа событий, трудно уйти от комментаторского строя картины.

Другие картины, их меньше,— подлинные художественные произведения. Здесь все от обратного по сравнению с комментаторскими лентами. Здесь для меня открытие мира — встреча с героем («Гимнаст»), дверь в мир прекрасного («Предстартовая азбука»).

Так что же обещает, куда же откроет дверь мне, зрителю, фильм «Рассказы о королеве», созданный кинематографистами, которых хорошо знают в мире спорта.

Уже первые кадры фильма объясняют позицию авторов и суть названия ленты. На вопрос, почему легкая атлетика называется «королевой спорта», отвечает тренер. Его мы видим на экране, и он, конечно, вызывает наше полное доверие к нему.

К сожалению, этот монолог оказался в конечном итоге иллюстративным. К нему несколько механически были подобраны кадры спортивных поединков. Но сама по себе попытка рассказать о легкой атлетике устами ее бойцов показалась мне не только правомочной, но и интересной. Она, безусловно, таит в себе богатые возможности.

Я прекрасно понимаю, что использование интервью в документальных лентах — метод достаточно традиционный. Но тут понятно и другое: какие радости открывает этот метод перед создателями спортивных фильмов. Посудите, разве неинтересно настигнуть участников поединков в ситуации, полной драматизма,— побежденный и победитель.

Здесь не будет места фальши. Еще не отдышавшись, еще сами не разобравшись в просчетах, а может быть, и в успехе, они поделятся с нами самыми первыми впечатлениями и всплесками эмоций. И вот именно это поможет добавить драгоценные крупицы к уже виденному нами поединку и воссоздать «здание» спорта, приблизить к нам образ человека-спортсмена.

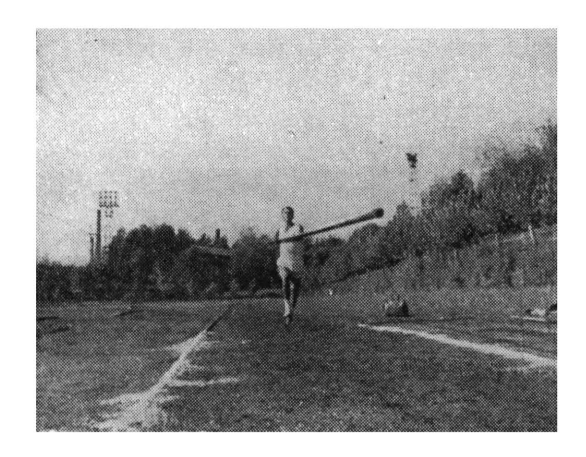
Я рассказываю о путях, которые искали и наметили авторы.

Да, мы увидели уставшего Мишеля Жази, выдающегося французского бегуна, и рядом с ним молодого Виктора Кудинского. Он оказался вторым на финише. Но, не успев вглядеться в лица героев, не успев почувствовать усталость дыхания и вслушаться в их слова, мы потеряли их на экране. Они исчезли из кадра. И вместе с ними исчез живой разговор, предложенный было авторами.

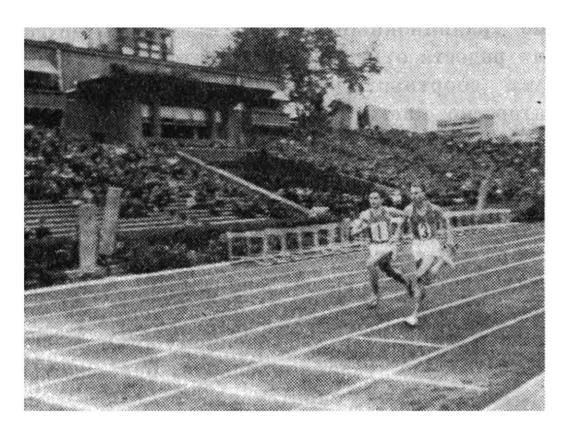
Самое обидное, что эти замыслы заставила поблекнуть техническая в прямом смысле этого

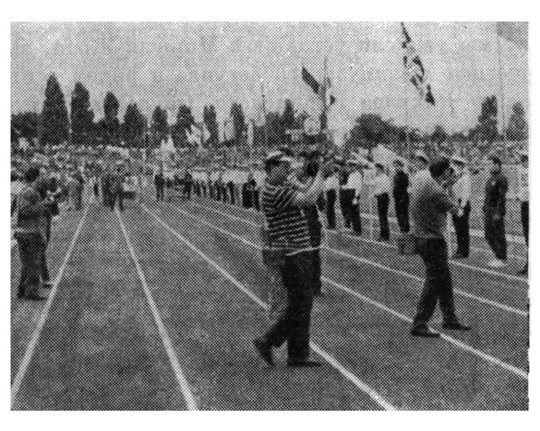
---

* Сценарий Д. Полонского. Режиссер А. Кондахчан. Оператор Э. Бобрицкий. Звукооператор А. Кулаков. Редактор Е. Гусева. «Центрнаучфильм», 1966.









слова невооруженность киногруппы. Она не располагала портативной синхронной кинокамерой, столь необходимой в переменчивых и скоротечных ситуациях спортивных поединков.

Зато эпизоды, позволявшие заранее установить тяжелую «артиллерию» — стационарную синхронную камеру, — получились отменными. Я имею в виду, например, встречу на трибунах стадиона с Б. П. Чирковым и А. П. Старостиным. Эпизод, лишь потверждающий богатые возможности интервью, если к ним подходить творчески и изобретательно.

Здесь возник остроумный диалог:

«Чирков. ...Вы, наверное, Андрей Петрович, считаете королевой спорта футбол.

Старостин. Нет, почему же, я считаю «королевой» легкую атлетику. Но при условии, что футбол — «король».

И столь же находчиво авторы, нет, не иллюстрируют, а изобретательно раскрывают в действии своим, кинематографическим языком рассказ известного футболиста.

Футбольное поле исчерчивается линией, обозначающей движения только одного футболиста. На поле буквально не остается «живого места». А мы тем временем узнаем о том, что из 90 минут матча игрок на поле целых 85 минут находится без мяча и, по сути дела, занимается легкой атлетикой в ее чистом виде: тут и спринт и марафон вместе взятые. К исходу второго тайма на «спидометре» футболиста накручивается что-то около 15 километров бега.

Знаете, очень приятно в знакомом вроде бы до мелочей деле открывать для себя новое в пластике и, более того, в поэтике спорта.

Есть в фильме новелла — прыжок с шестом. В ней движение человеческой мысли, эволюция развития технических возможностей шестовиков. На заре развития этого вида спорта — бамбуковый шест. Итог поиска — фиберглас — шест из стекловолокна. А в результате — прыжки в поднебесье.

Над зрителем купол неба, словно напряженный воздухом. И когда спортсмен, на великолепном рапиде, взлетает, парит над планкой, то кажется, что черно-белый кадр неба голубеет.

Сколько мне приходилось задаваться вопросом — есть ли предел рекордам? Спорил об этом же с коллегами. Об этом спорит и фильм. Вопрос задается серьезный. Если хотите, и философский и социальный. Какие горизонты у спорта и что они обещают армаде его приверженцев?

«Рассказы о королеве». Беспредельны возможности физических сил человека. Здесь никогда не будет сказано последнего слова



«Рассказы о королеве». А. Старостин (справа): ...Я считаю «королевой» легкую атлетику... при условии, что футбол — «король»

С полемическим задором возникает в фильме вопрос: «Ведь не может, в конце концов, например, спринтер пробежать 100 метров за 5 секунд. Нет у человека таких сил».

На вопрос отвечает известный спортивный журналист Павел Михалев. Оказывается, ученые подсчитали, что именно с такой скоростью будут пробегать эту дистанцию через... 8000 лет.

Фантастика? Может быть. Но ведь уже стали курьезом всяческие таблицы о пределах физических сил человека в беге, метаниях и прыжках.

И тут, вместе с журналистом, авторы сводят в один забег великих бегунов разных спортивных эпох: чемпиона 1912 года Ханнеса Колехмайнена, чемпиона 1924 года легендарного Пааво Нурми, чемпиона 1948 года выдающегося Эмиля Затопека, героя Мельбурнской олимпиады 1956 года нашего Владимира Куца и нынешнего рекордсмена австралийца Рональда Кларка.

Старт дан. Забег олимпийцев начался.

Вы сами понимаете, такой забег под силу только кинематографу: мультипликация, фотография, архивные кадры... Ничего не скажешь — хорошо придумано.

Бегуны берут старт вместе. А на финише мы убеждаемся, что предела рекордам нет сегодня, не будет завтра, не будет никогда. И как заиграла фраза спортсмена, что «если бы был предел рекордам, я не стал бы заниматься спортом».

Создатели фильма прибегают к разным средствам, чтобы рассказать о легкой атлетике, ну, что ли, изнутри.

Вот один из эпизодов — спортсмен за роялем. Когда он начался, я просто перепугался.

Лично я сторонник теории, что рекордные килограммы, секунды и метры сегодня подвластны атлетам думающим. Но как часто в кино это подкрепляется плоскими изобразительными доказательствами: спортсмен над толстой раскрытой книгой, спортсмен задумчиво склонился над шахматной доской и т. д. и т. п.

Итак, я испугался — спортсмен у рояля. Это прыгун в длину Леонид Барковский. А рядом тренер Борис Попов. Не скрою, поначалу была в этой сцене натянутость. Что греха таить, спортсменов попросили сыграть эту сцену специально для съемок. А актеры они слабые.

Но, к счастью, очень скоро сидящий в зале поймет, что сцена эта не придумана, что ситуация отображает повседневную тренировочную жизнь. И мы становимся соучастниками интересного творческого эксперимента тренера и спортсмена, когда музыкальный ритм помогает отработать ритм разбега.

Надо отдать должное авторам, их умению докопаться до тайников спортивного мастерства и тем самым привнести свежесть в рассказ о знакомом виде спорта.

Свои впечатления о картине мне хочется закончить словами, которые авторы отнесли к спортивным рекордам: «Здесь никогда не будет сказано последнего слова».

И этим фильмом не поставлена точка. Да и можно ли? Его ценность — в поисках.

С. АСЕНИН

Добрая улыбка кукольника

«Искусство мультипликации не знает границ, потому что совпадает с границами фантазии» — этот емкий афоризм югославского режиссера Душана Вукотича, выдающегося мастера этого вида киноискусства, невольно возникает в памяти, когда смотришь новый кукольный фильм «Варежка»*. На сей раз «безграничное» искусство мультипликации ведет нас не в неправдоподобный и недосягаемый для натурного фильма мир фантастических чудищ, не в царство сказочных принцев и принцесс — сама добрая и все вокруг одухотворяющая фантазия ребенка становится героем этой маленькой десятиминутной картины.

Из огромного клубка переплетающихся тем, связанных с вопросами воспитания, авторы фильма умело выбрали одну, но зато весьма важную. Речь идет об отношении ребенка к животным и о воспитании человеческих чувств, вызванных этим отношением.

Каждый из нас по собственному опыту и наблюдениям знает, как играют дети, сколько искренности, увлечения, выдумки и, главное, непосредственной веры в подлинность происходящего вкладывают они в это занятие, часто даже оснащенное весьма нехитрыми и не соответствующими обстоятельствам игры предметами. Богатое воображение легко дополняет недостающее, преобразует неподходящее. Органичность детской фантазии К. С. Станиславский ставил в пример актерам. «Когда вы дойдете в искусстве до правды и веры детей в их играх, тогда вы, — говорил он своим ученикам, — сможете стать великими артистами». Именно эта естественность и непосредственность фантазии ребенка и привлекла внимание авторов картины «Варежка» и легла в основу ее сюжета.

С первых же кадров фильма мы попадаем в знакомую, характерную для наших дней обстановку нового дома, двора, современной городской квартиры. От прикосновения детской руки расступается, тает морозный узор на окне, и за ним возникает расплывчатый абрис детской головки. Девочка смотрит вниз, на залитый солнцем зимний двор, где играют дети. И мы без труда угадываем ее желание: она тоже хочет, как и они, гулять с собакой. Однако детской мечте суждено столкнуться со строгими «принципами» матери, испытывающей неприязнь к животным. И вот наша маленькая героиня, беленькая, в вязаном капоре, одиноко и грустно бредет по двору, а мимо нее гордо проходит соседская девчонка с огромным псом, и кажется, что в этот момент ее глаза-точечки, высокомерно глядящие из-за больших круглых очков, стали еще меньше.

Но тут-то и происходит чудо: девочка уронила в снег свою варежку на длинной тесемке, и она неожиданно оживает, превращается в маленького забавного щенка — волшебное искусство кукольной мультипликации, столь родственное детской фантазии, раскрывает свою подлинную власть, свое сказочное могущество. Ничего, что щенок необычного цвета — красный, как и варежка, с двумя вышитыми квадратиками на спинке, что с виду он вязаный, зато он веселый, ласковый, подвижной, пуговичный нос и глаза блестят. Он радостно виляет маленьким хвостиком, напоминающим обрывок шерстяной нитки, — ему очень нравится хозяйка, а уж как рада девочка — ведь она именно о таком и мечтала. Мастерски переданы движения щенка — вот он бежит за кошкой, храбро лает на большого, испуганно отскакивающего от него пса, доверчиво ластится к своей хозяйке.

Центральный эпизод фильма — соревнование собак, о котором возвещает большой красочный плакат, вывешенный посредине двора. Организатор соревнования важно шагает со своим внушительных размеров бульдогом, невозмутимо и величественно поглядывающим по сторонам, выразительно вздергивая суровые мохнатые брови. Все совершается по строгим правилам спортивных состязаний. Собаки всех величин и пород смешно выстраиваются в одну линию, а рядом торжественно возвышается настоящий кубок, предназначенный четвероногому чемпиону. Нетрудно догадаться, что по законам сказки именно маленький красный щенок, почти незаметный рядом с грозно восседающим на циновке бульдогом, окажется победителем. Но в последний, решающий момент сказывается несовершенство его природы, ведь он щенок не настоящий, вязаный, и все по тем же законам сказки, зацепившись за что-то на лесенке, он неподвижно повисает на ниточке. А большой черный пес тем временем уносит палку.

Все кончается тем, что, заметив, как дочь нежно гладит свою лежащую на полу варежку, мать, наконец прозрев и поняв свою оплошность,

---

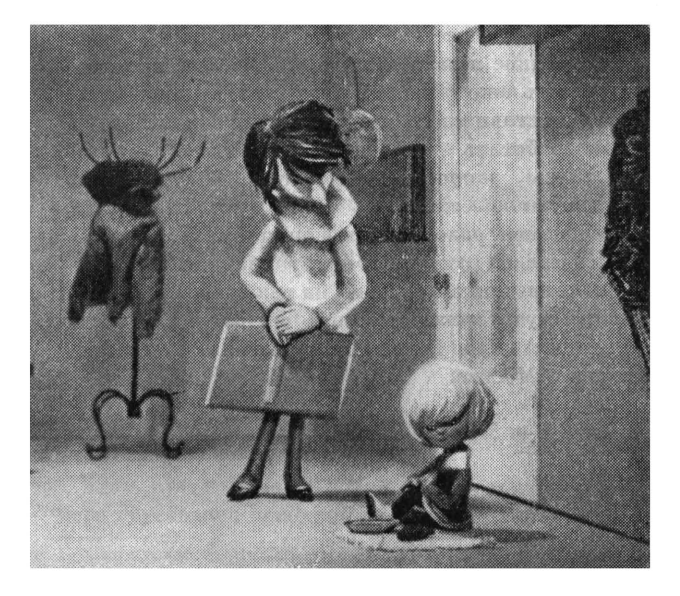
* Автор сценария Ж. Витензон. Режиссер Р. Качанов. Оператор И. Голомб. Художник-постановщик Л. Шварцман. Композитор В. Гамалия. «Союзмультфильм», 1967.

приносит ей от соседей щенка, того самого, которого она столь неосмотрительно выгнала в начале фильма.

Таков незамысловатый, непритязательный сюжет этой картины. Он чрезвычайно прост, но в то же время емок, вместителен. Композиция его несет в себе четкость и законченность маленькой киноновеллы. В фильме не сказано ни одного слова, только движения и своеобразная «мимика» кукол ведут рассказ.

В чем же секрет особого обаяния этого фильма? Прежде всего в том, что он разыгран с большим мастерством и наполнен живым и актуальным содержанием. Его «соль», его поучительный смысл, конечно, не сводятся только к тому, чтобы ребенок был внимателен к четвероногому другу и, выражаясь словами С. Есенина, «зверье, как братьев наших меньших, никогда не бил по голове». Хотя и это, разумеется, весьма существенно. Дело в том, что, обратившись, казалось бы, к мелкой, частной и сугубо бытовой теме, фильм затронул проблему большого общественного значения: проблему уважения и внимания к ребенку, к самостоятельному и уже достаточно цельному и сложному миру его чувств, переживаний, интересов, проблему воспитания гуманизма в сознании и во всем эмоциональном строе человека с первых же шагов его жизни. И очень важно, что авторы фильма разговаривают с маленьким зрителем не со сладковатой, снисходительно-сюсюкающей интонацией, как это еще нередко бывает в наших мультипликационных картинах, а как равные с равным, серьезно, вдумчиво, с доброй и умной улыбкой кукольника. А если учесть, что мультипликация вместе с игрушкой и книжной картинкой первая входит в художественное сознание человека, то нетрудно понять, как важен и значителен характер разговора с ребенком, и то, как подаются ему великие истины жизни, осознанные старшими. Авторы фильма «Варежка», и прежде всего сценарист Ж. Витензон и режиссер Р. Качанов, решительно отметают дидактическую декларацию как форму разговора со зрителем, они приходят к тонкой, тактичной и несомненно более действенной форме воспитания без назиданий.

«Варежка»





«Варежка»

Есть еще один немаловажный аспект, побуждающий говорить о художественных достоинствах этого фильма. Искусство кукол — давнее, традиционное — ставит перед современным художником ряд сложных задач. Творчество выдающегося мастера этого искусства С. В. Образцова показывает, с какими напряженными творческими исканиями связан процесс рождения куклы, открытия и создания ее пластического образа, способного «оживать», меняться, выражать и нести мысли и чувства, предлагаемые драматургом. В искусстве мультипликационного кино к этому прибавляется ряд специфических моментов, значительно осложняющих дело, — зафиксированные в кадре в различных планах и ракурсах движения и «мимика» куклы должны быть предельно лаконичны и действенно выразительны, так как один жест мультипликационного персонажа нередко художественно более значим,

чем самые мудрые и подробные словесные комментарии. В этом смысле значительной вехой в истории нашей кукольной мультипликации явилась и остается постановка «Бани» В. Маяковского, осуществленная несколько лет назад режиссерами С. Юткевичем и А. Карановичем, принесшая на экран драматургию великого поэта и раскрывшая в мультипликации необычайно емкие образы. Однако это было по преимуществу искусство острогротесковых образов, доведенных до диктуемой самой стихией драматической поэтики Маяковского крайностей больших сатирических обобщений. Открыть современность в кукольном фильме в другом ключе и выражении — целое событие в сфере этого сложного искусства.

Р. Качанов — мастер среднего поколения, уже более двадцати лет работающий в области мультипликации. Он был художником-кукловодом, ассистентом режиссера. Он был вторым режиссером в таких интересных фильмах А. Карановича, как «Старик и журавль» и «Влюбленное облако». Поставленные им затем самостоятельно фильмы «Машенька и медведь», «Алешины сказки», «Новичок», «Как котенку дом построили», «Лягушонок ищет папу» говорят о своеобразии и целеустремленности творческих поисков художника.

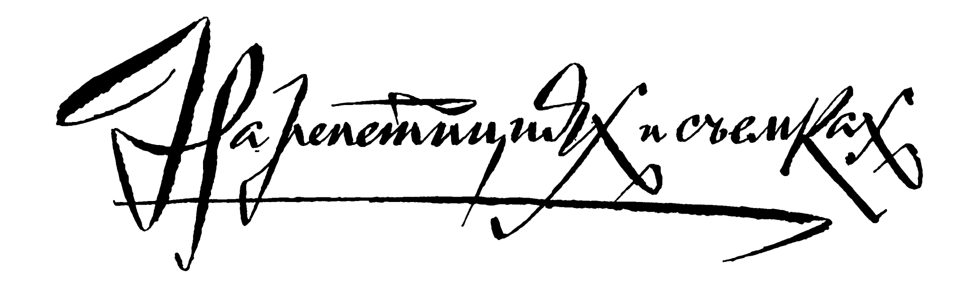
И в своем новом фильме Р. Качанов не стремится к острогротесковым решениям. Его гиперболы можно было бы назвать умеренными, его шаржи — дружескими. Его герои вызывают не столько иронию и сарказм, сколько улыбку сочувствия и понимания. Его бытовые детали обобщенно выразительны и не становятся той грубо натуралистической бытовщиной, которая в основе своей враждебна природе условного кукольного персонажа и мультипликационного действия. Режиссера давно уже привлекает возможность использовать самую разнообразную фактуру в кукольной мультипликации, вывести героя детского фильма и самого зрителя из мира игрушечных страстей и ситуаций в мир больших и подлинных чувств и обстоятельств. И это блестяще удалось сделать в этом превосходном фильме.

Особенно удачен в нем образ матери. Игривой походкой, слегка приплясывая, движется кукла по комнате с раскрытой книгой в руках. Машинально снимает большую мохнатую шляпу. Модный роман, видимо, настолько поглотил внимание «героини», что, даже ложась на диван, она продолжает читать. И только тявканье щенка выводит ее из этого сомнамбулического состояния. Облик куклы прост и в то же время очень выразителен и хорошо передает характер персонажа: модный свитер с высоким пышным воротником и мини-юбка, модные очки и длинный нос, заставляющий вспомнить о деревянном человечке Буратино, сухая, длинная, немного нелепая фигура и трепаная «современная» прическа. Повелителен жест ее руки, не терпящий возражений. Лаконичный штрих дополняет наше представление об этой слишком занятой собой особе — на стене над диваном веером расположились обложки журналов с портретами кинозвезд и модниц.

В отличие от рисованного фильма, где основой выразительности является движение, в объемной мультипликации возможна правда кукольного персонажа, и не требующая динамических решений. Так, Р. Качанов в заключительном эпизоде фильма применяет оригинальный прием замедления, задержки действия. И мы оказываемся лицом к лицу с показанной крупным планом куклой почти так же, как с живым актером. В этих последних кадрах кукла, играющая роль матери, прижав к груди щенка, замирает, прикрыв глаза, в предчувствии той радости, которую она доставит своей маленькой дочке. Этот смелый прием допустим в данном случае потому, что тонко разработанная «мимика» глаз куклы оказывается способной передать движение чувств персонажа и тем самым дать выразительное сюжетно-смысловое завершение всему фильму.

Фильм с большим интересом будут смотреть дети. Но в равной мере он обращен и ко взрослым и заставит их о многом задуматься.

Искусство детской мультипликации — большое, трудное и важное искусство, и потому хочется сказать еще об одной черте талантливого мастера, поставившего эту картину: он любит и умеет работать для маленького зрителя, знает его вкусы, запросы, психологию. Все это ярко и самобытно сказалось в фильме «Варежка», являющемся радостной и принципиальной победой советской кукольной мультипликации и заслуженно отмеченном призами на международном фестивале мультипликационных фильмов в Аннеси (Франция) и на Пятом международном кинофестивале в Москве.



Л. РЫБАК

500 часов у Юлия Райзмана

Статья четвертая. ЭПИЗОД

Полгода провел я на съемочной площадке. Шел вместе с группой из павильона в павильон, из декорации в декорацию. Сменялись объекты, мелькали эпизоды, сцены. Я следил за действиями режиссера, за работой съемочного коллектива. Спешил и не всегда успевал зафиксировать увиденное. Выхватывал факты, детали, торопливо и, вероятно, небезошибочно обобщал.

Однажды почувствовал: надо ненадолго сойти с дистанции, остановиться, оглядеться. Выбрать какой-то один эпизод и попытаться рассмотреть его со всех сторон. Показать, как решается конкретная режиссерская задача — с каких позиций, какими средствами, чьими усилиями.

Задача.

Ищу пример, листаю сценарий.

Кабинеты, кабинеты... Консультанты, эксперты, начальники главков, начальник управления, заместитель министра, министр... Встречи, беседы, споры. Краткие обсуждения. Долгое совещание... Не очень-то фотогеничные объекты. Режиссер, бывало, говорил на съемках: «Занимательного зрелища не будет, но без этой сценки не обойтись...»

Есть, конечно, в двухсерийной картине много других эпизодов, более привлекательных и занимательных. Взять какой-нибудь из них? Но Райзман не отдавал предпочтения фотогеничным объектам, и на это стоит обратить внимание. Фильм задуман публицистически широкий и прямой. Его форму можно было бы определить словами главного героя картины: «Каждый вопрос надо ставить там, где его решают. Или хотя бы могут решить».

Этим путем и пойду. Мой выбор эпизода-примера обусловлен основной сюжетной линией фильма. А линия эта проходит по галерее официальных интерьеров. Там, в служебных кабинетах, в деловых разговорах разворачивается действие, решается судьба героя.

Главный герой фильма — инженер-строитель, директор ведущего проектного института. Он привез в Москву новый технический проект. И так уж сложились обстоятельства (о них расскажет сам фильм), что за осуществление проекта придется крепко повоевать. Столкновения предстоят серьезные. Может случиться, что директор института станет рядовым инженером-строителем. Очень может быть: по его вине начато строительство гигантского химического комбината, в основе которого лежит устарелая технология... Поздно хватился.

Вместе с главным героем приехал и создатель нового производственного метода. Ученый-химик, автор крупного научного открытия, он нужен здесь: как никто другой, он может объяснить преимущества нового проекта. И вот мы видим директора института и его спутника в одном учреждении, в другом, в третьем...

Меня привлек небольшой эпизод — короткий разговор в одном из служебных кабинетов. Чтобы ясной была здесь режиссерская задача, перескажу, перечислю ее условия так, как они были первоначально сформулированы в сценарии.

Перед нами кабинет министра. На столе разложены чертежи. Над ними склонились трое: сам министр (в фильме — лицо эпизодическое) и оба героя, защищающие свой проект. От того, что скажет министр, зависит, по-видимому, многое — иначе незачем было бы к нему приходить. Но разговор здесь складывается легко: это беседа не с противником, а с явным сторонником.

Хозяин кабинета, сказано в сценарии, «искренне увлечен» оставшимся за кадром сообще-

---

Продолжение. Начало см. в № 1, 2, 5.

нием героев, и глядя на чертежи, приговаривает: «Интересно... Это интересно...» Умница, он сразу ухватил идею проекта: «А что с узлом окисления? Насколько я понимаю, тут главный нерв». Ему показывают «узел». Он удовлетворенно заявляет: «Изящно...»

В этот момент входит секретарша, говорит: «Иркутск». Начальник, смекнув, в чем дело, подходит к телефону, нетерпеливо слушает. Ему слышно — нам нет. Потом перебивает неведомого нам собеседника и одной резкой репликой (позже я к ней вернусь, тогда и приведу) завершает телефонный разговор с далеким Иркутском. И опять склоняется над чертежами. «Вы знаете, это мне нравится», — произносит он «весьма убедительно». И все: этими словами заканчивается эпизод, далее (по сценарию) следует очередной служебный кабинет.

Задержимся у министра, посмотрим, что делают основные герои, послушаем их. Действия главного героя обозначены двумя ремарками: «извлек из груды чертеж» и «показывает на чертеже». Говорит он при этом следующее: «Узел вот тут, на принципиальном эскизе». И еще: «Это сероочистка». Второй герой наделен более живописной ремаркой: «он разгорячен, воодушевлен — он в своей стихии». Его единственная реплика: «Здесь — предварительная обработка газа. Вот тут — осушка». И все: эпизод короткий. А задача трудная.

Что сыграет главный герой? Ему, если судить по сценарию, делать в этом эпизоде почти нечего. Правда, если к этому моменту он успел заинтересовать зрителя, то можно с ним — благо недолго — и поскучать. Но раз герой привел нас в этот кабинет, раз он действует, борется, находит здесь дельного союзника — играть надо. Надо завоевывать зрителя. Возможно, однако, что цель режиссера и актера как раз и состоит в том, чтобы внешне не было игры. Предельная сдержанность, немногословная простота. «Это сероочистка» — просто и... чего-то не хватает. Как здесь сыграть?

Его товарищ и спутник, тот хоть «разгорячен и воодушевлен». И если это удается показать, то, конечно, нас будет заражать волнение человека, живущего своим делом. Но и этому герою надо, по-видимому, сыграть больше, чем заложено в прямом тексте, в слове «осушка». И не будут ли помехой слова? Не осложнят ли и без того трудную задачу?

Какую-то часть аудитории несомненно порадует и покорит известие о том, что проблема «предварительной обработки газа» благополучно и изящно решена. Но так называемому массовому зрителю текст диалога будет непонятен и скучноват. Вот спросит министр у героев: «А что с узлом окисления?» И ведь задача! — так он должен спросить, чтобы зритель дрогнул, ощутив важность этого вопроса. При чтении эпизода в сценарии никто не дрогнет. Режиссер это отлично знает и, решая эпизод, должен будет стремиться к тому, чтобы какими-то средствами вызвать интерес к диалогу героев.

Добиться этого будет, по-моему, нелегко. Стремление вызвать интерес необходимо согласовать с другим компонентом режиссерской задачи — с созданием достоверной атмосферы происходящего. Я сказал о скучноватом диалоге, но в нем есть правда, есть точность — это надо закрепить, сохранить, донести. В сценарной разработке разговорного эпизода создать достоверность не так уж трудно, это сделано. Донести труднее.

Нужна драматургия, а в рамках этого эпизода не видно столкновения характеров. В общем движении, в сюжетных сцеплениях драматургическое напряжение есть. Соседствующие, насыщенные активным действием эпизоды будут подпирать тот, что выбран мною. Но Райзман, насколько я приметил особенности его работы на съемочной площадке, не ограничится надеждой на «соседей». Режиссер постарается создать напряженность в самом эпизоде. Он выявит ее в характерах персонажей, всех без исключения — это входит в задачу. Он будет стремиться преодолеть статичность ситуации, искать движение, прокладывать путь, по которому пойдет зритель.

...Перечитываю эпизод: не упустил ли я из виду еще что-нибудь существенное? Не знаю, кажется, нет. Во всяком случае, я перечислил те задачи, за решением которых следил во время съемок.

На площадке

Ничего особенного не предполагалось, ничего неожиданного не случилось: надо было снять за одну смену небольшой проходной эпизод — и сняли. Причем снимали в недостроенной декорации, которую готовили для большого эпизода — «кабинет министра». Там, «у другого министра», камера в сложной мизансцене обойдет весь кабинет. А здесь — много ли надо? Для предыдущей маленькой сценки «у министра» хватит в общем-то одной стены, на которую будет проецироваться изображение.

Надо было только сделать так, чтобы два эпизода, которые здесь снимут, не напоминали друг друга по внешним приметам. Но это просто делается. «У второго министра» будет вечернее освещение, да и кабинет обставят по-другому.

А в этом «моем» эпизоде воссияет за окном, за легкими шторами солнечный день. И мебель поставят подобранную только на этот случай.

Из-за мебели, между прочим, художнику картины пришлось повозиться. Режиссер и оператор забраковали стулья. А художник долго их искал и привез не со склада — с «натуры», добыл самую что ни на есть достоверность. Впрочем, добыча его тоже не радовала. Ножки из металла, крашенного под дерево, спинки и сиденья из синтетики, тисненной под кожу...

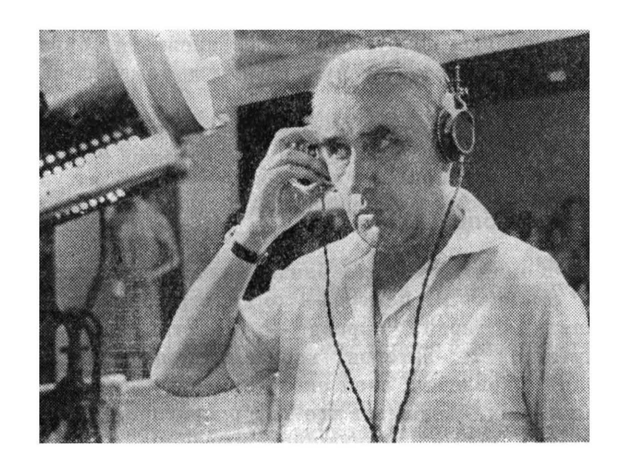
— Ваша правда,— сказал художник, выслушав критические замечания.— Нынешний канцелярский модерн неотличим от оборудования молодежных кафе. Я тут, знаете, присмотрел на всякий случай кое-что другое, но, боюсь, не будет ли громоздко. Может, посмотрите?

Рабочие унесли молодежный модерн, притащили тяжелые «заседательские» стулья с высокими прямоугольными спинками, поставили. Оператор сказал: «Годится». Райзман подтвердил: «Хорошо». В декорацию пригласили актеров, инцидент был исчерпан.

Суета вокруг стульев была обычной: что-нибудь похожее всегда бывает. Но хлопоты эти имеют самое непосредственное отношение к созданию задуманного образа. Кто-то скажет: подумаешь, стулья — хороший актер, на лавке сидя, потрясает умы и сердца.

Но тут-то и видишь, как в повседневной суете, когда одно принимается, другое отвергается, идет, так сказать, наглядный процесс материализации замысла: воображаемое получает реальную форму — обставляется кабинет, воплощаются обстоятельства, возникает среда.

Звукооператор С. Минервин





Оператор Н. Ардашников

Пришли актеры, отодвинули в сторону мешавшие им стулья, встали около стола — Юлий Яковлевич начал репетицию.

...Жду, наблюдаю. Эпизод компактный, с какой стороны ни взглянуть, поэтому я успеваю и наблюдать ход репетиции и следить за оператором. А вот на то, чтобы поговорить с оператором, времени никогда не хватает — у него не хватает, конечно. Полгода мы знакомы, а поговорить удается лишь урывками. И сейчас, когда чувствуешь потребность говорить о его работе, я испытываю чувство досады: видишь мастерство, чувствуешь, а слов нет.

Не знаю, в чем тут дело, но нелегко дается анализ. По всей вероятности, не случайно рецензенты-кинокритики в адрес даже лучших операторских работ шлют одобрительные речения без намека на разбор. Не случайно сами операторы, взявшись за перо, чтобы поведать о собратьях по ремеслу, пользуются расхожими, ничего не выражающими словосочетаниями, вроде: «грамотная композиция...» Как же надо писать об операторе? Не знаю. Но надо писать: в данном случае я должен рассказать о том, какой была доля оператора в решении задач, связанных с моим эпизодом-примером.

...Ставят свет. Точки съемки здесь будут фронтальными: это диктуется условиями. Камера установлена на тележке, которая может двигаться вдоль стола с противоположной от актеров стороны. На фоне залитого солнцем широкого оконного проема — три фигуры в темном: нарядный кадр, привлекающий внимание. Нарядный, но не праздничный. Надо соблюсти меру, добиться естественности, избежать «киношной» красоты.

Над кабинетом поднялись «пауки» — созвездия ламп, уравновешивающих солнечный свет

Фотоиллюстрации Б. Балдина

стоящих за окном дигов. Трудное равновесие: победят диги — претенциозным контражуром будут освещены герои, назойливо-контрастные тени поползут по кабинету, а пересилят «пауки» — в половодье растворенного света будут плавать бестелесные фигуры. И еще хочется, да и нужно сделать так, чтобы свет — как будто бестеневой, но и в то же время рисующий — не сковывал актеров. А то ведь как бывает: чуть двинется актер в сторону — пятно света шлепнется ему на нос и сотворит карикатуру...

Любопытной может получиться и геометрия кадра: широкая светлая полоса, перерезанная тремя темными вертикалями — стоящими героями. А по низу кадра — узкая лента стола вперебивку с темными, будто в параллель героям, прямоугольными спинками стульев. Но не хочется, да и не нужно делать это подчеркнутым, заметным, изысканным. Все это должно выглядеть достоверно случайным, присущим кабинету, а не ви́дению оператора.

И надо бы преодолеть возникающее в условиях этой декорации тяготение к замкнутой композиции, «выстроенности», «очерченности». В таком кадре все словно привинчено к своему месту, ограничивается, сторонится действие, в то время как эпизоду нужно дать движение, простор, разбег. Чтобы легко было войти сюда и беспрепятственно выйти, не перешагивая изобразительных рамочек, не ощущая их... Но в движениях пока не все ясно: режиссер закончит репетицию, тогда вместе с оператором отработает движения камеры.

Камера закреплена на маленькой стрелке с серьгой — нескладное, технически несовершенное сооружение, управляться с ним нелегко. Зато есть и удобство: камера в этом положении во всем послушна воле оператора, если укрощена его же силой (так стираются грани между умственным и физическим трудом).

Оператор готов: он засучил рукава, последний раз посмотрел в лупу и, подводя итог, сказал звукооператору с дружеской подначкой: «Микрофон в кадре». «Вам бы немое кино снимать», — привычно откликнулся звукооператор.

Микрофона в кадре нет. Тот, кто пишет звук, позаботился о том, кто фиксирует изображение. Чаще мешают звукооператору, хотя в группе он весьма уважаемый человек и работник отличный, известный. Такая уж это профессия: сидишь тихонько за пультом в уголке декорации или за ее чертой, в полутьме павильона, делаешь свое ответственное, творческое дело, а в чутких наушниках громом раздаются посторонние шумы.

Каждодневные посещения студии научили меня любить звукооператоров и ценить тишину: она редкость... У запертых ворот павильона нервно вспыхивает табло: «Тихо! Идет съемка!» А рядом, въезжая по пандусу, надсадно и мощно рычит грузовик, и что-то перекатывается, грохочет и лязгает в кузове. Представляю себе, как морщится в этот миг звукооператор, только что добившийся от плотников, чтобы те не стучали, и упросивший кого-то там, наверху, выключить, черт побери, вентилятор. Испорчен лучший дубль. А озвучивать павильонные съемки, мягко говоря, не рекомендуется...

Сейчас в павильоне, слава богу, тихо. В декорации установлено два микрофона: один на штанге «журавля» поднят над головами героев, другой на низеньком штативе спрятан за телефоном — туда подойдет не спеша сам «министр». Сидя за пультом, звукооператор отрабатывает свои движения: надо вовремя перебросить запись, перейти от «журавля» к штативу. А может, придется приглушить один звук, усилить другой. Несколько актеров — для звукооператора это оркестр.

Скоро все выяснится: надо послушать репетицию. Текст диалога труден для восприятия, если он будет еще и невнятен — совсем нехорошо. Оклеенные поролоном диски наушников плотно прижаты к голове, звукооператор прислушивается, просит актеров говорить разборчивее, но не громче — тише. Еще тише, пожалуйста, здесь не митинг, звук должен быть естественным в данных обстоятельствах.

А Юлий Яковлевич репетирует с актерами. В эту минуту он тоже слушает: проверяет, как освоен текст. И я слушаю, но разговор героев мне кажется скучным. Единственное, что позабавило, в счет не шло: актер, не больно разбирающийся в технической терминологии, спотыкался на сладкозвучном слове «сероочистка».

Но вот режиссер добился, чтобы речь текла плавно и интонационно осмысленно, — пора приступать к мизансценировке. Он оставил актеров, а сам обошел вокруг стола и остановился напротив, посмотрел, шагнул назад, к камере, посмотрел оттуда...

Три героя в кадре — простая композиция, непростая задача. Но кое-что уже сделано.

Ансамбль

Вон они стоят совсем близко, отделенные только столом. В центре — «министр», слева — главный герой, справа — его товарищ и спутник. У актеров небольшая передышка: Юлий Яковлевич, стоя около камеры и поглядывая на них, обсуждает что-то с оператором. У меня есть время, вернувшись мысленно к пре-

ванной репетиции, подумать о тех, кто предстанет на экране перед зрителем.

...Любопытно видеть героев в такую минуту, как сейчас: они уже существуют, уже говорят, но еще не действуют. Зато можно остановить мгновение и рассмотреть пройденный этап в решении режиссерской задачи — создание облика, характера персонажей, воплощение в групповом портрете идейно-художественных устремлений, обозначенных в сценарии. Можно, значит, все это рассмотреть, хотя сию минуту групповой портрет разваливается на глазах: гример отвел в сторону главного героя, усадил, чтобы подклеить усы.

Обычная история... Сзади гримера стоит, дожидается художник по костюмам: поднимается главный — она одернет ему пиджак, огладит ладонями рубашку и покосится на режиссера. Райзман подойдет немедленно, потрогает, не тугой ли воротничок, и попросит переменить актеру рубашку. Просьба предусмотрена: откуда ни возьмись очутится рядом костюмерша с тремя-четырьмя белоснежными сорочками... Так каждый раз хлопотливо обряжают главного героя. Но никакого особого «премьерства» в этой церемонии нет. Это работа. Перед съемкой надо навести полный порядок.

Обрядили, расступились: полюбуйтесь — портрет готов. В строгом вырезе сверкающего воротничка — гордо поднятая голова. У героя мужественное и открытое лицо. Прямой, внимательный, спокойный взгляд. «Непокорная» прядь, которую режиссер не забывает поправить перед каждым дублем на всем протяжении съемок. Усы напоминают что-то такое «питерское», рабочее, создают герою родословную.

Вот таков он, главный: волевой, решительный, но в то же время спокойный и сдержанный. Только что на репетиции произнес он небогатый текст своих реплик, именно произнес — деловито, прямолинейно и негромко. А позиция, твердая и ясная, уже рисовалась: она словно написана на его лице. Что ни говори и как ни говори, а портрет много значит.

Недаром Райзман утверждает: «Интерес зрителей к разговорным сценам во многом будет зависеть от впечатления, производимого обликом нашего героя». Однако облик героя — это ведь не только портрет (не только черты лица или, как говорил управдом в давней пьесе, «бюст и ноги»). В облике и характер, и темперамент, и манера поведения, и даже мировоззрение.

Когда шла репетиция, уже можно было понять, как намерены режиссер и актер «распахнуть душу» героя. Решение непрямое: главный герой не раскрывался в личном отношении к делу, к проекту, который был предметом обсуждения. Собранный, энергичный, он двумя-тремя словами касался только существа, не привносил в разговор каких-либо эмоций. Убеждал тем, в чем убежден сам,— фактами. Режиссерская установка была парадоксальна, но точна: сумеет актер не показать «личное» — вырастет интерес к незаурядной личности героя, который смог «перешагнуть через самого себя» (эти слова скажет сам главный герой в другой сцене, но и в этом эпизоде суть должна быть видна).

Так будет. «Не показать личное» — это ведь показывать надо, это надо сыграть, осуществить. В маленьком эпизоде, в коротком разговоре герой должен быть озабочен судьбой дела, за которое борется. Словесные аргументы убедят «министра», а зрителю этого мало. Нужно действие, его я пока не видел: репетиция не закончена, мизансцена еще не выстроена.

— И пишет, и пишет,— говорит мне вдруг актер, исполняющий роль «ученого-химика». — Я, между прочим, тоже с блокнотом: записываю, что нужно мне для образа. Мы, актеры, все больше роли играем, образы-то редко удается создавать. А тут, надеюсь, есть такая возможность...

Смотри, пожалуйста: а мне думалось, что у этого великолепного артиста нет беспокойства относительно роли, простите, образа героя. Ну, творческое волнение, конечно, есть. Но образ, считал я, готов. И сейчас хочу так думать: вижу этого актера всегда в образе.

Играет он без грима. Приезжает на съемку в своем костюме: герой должен выглядеть старомодно, провинциально, у актера сохранилась и пригодилась к случаю подходящая одежда. Явился на площадку — и сразу в кадр. Если б я не знал его работ в театре и кино, подумал бы, что он и сам такой, каким должен быть его герой.

Но это тоже работа. Режиссер задумал создать разительный контраст портретов, характеров: в противоположность сдержанному главному герою его товарищ очень эмоционален, склонен к бурному проявлению чувств, не контролирует себя. Однако внешний контраст не исчерпывает, даже не определяет всей сложности взаимоотношений между этими двумя героями. Душевно они близки: «ученый», как и главный герой, человек прямой и открытый. Режиссер не поправлял ему «непокорную» прядь, но в образе заложены непокорность, активность, целеустремленность.

На репетиции он с ходу сыграл то, что требовалось. В сценарной ремарке к эпизоду говорилось, что герой должен быть «разгорячен и воодушевлен». Так оно и было: нетерпеливый, с мальчишеской непосредственностью, он чутко



Н. Владимиров — Губанов, Ю. Леонидов — министр, Н. Плотников — Ниточкин

откликался на каждое слово партнеров, волновался. И без слов, мимикой, то и дело выразительно поглядывая на товарища, давал понять, что его волнует, поймет ли наконец «министр» суть проекта, поможет ли.

«Он в своей стихии», — сказано в сценарии. И это было: он нес «свою стихию» в себе и с собой, не считался с обстоятельствами, не подчинял свое поведение официальной обстановке служебного кабинета. А я сомневался, читая сценарий, думал: герою мало слова «осушка», чтобы передать темпераментное отношение к делу, которому он посвятил себя в науке, в жизни.

Напрасно сомневался: актер выговаривал это само по себе скучное имя существительное так, словно называл имя своего ребенка. «Осушка!» — ах ты, моя милая... Герой радовался, как ребенок, когда видел, что «министру» понравилось его детище.

Казалось, что неразработанность мизансцены актеру не мешала: герой жил, действовал. Казалось: эмоциональность меня покоряла. Но он лишь прорывался к действию. Не было пока согласования с партнерами, не было общего рисунка. Образ эпизода еще не стал жизнью, реальностью искусства. Полное решение задачи было где-то впереди — значит уточнения еще придут и в эту актерскую работу.

Всматриваясь в групповой портрет, в незавершенный набросок эпизода, я не учел одно важное обстоятельство: из трех лиц эти два были мне хорошо знакомы, как будут они знакомы зрителю по ходу фильма до появления на экране этого эпизода. В «моем» эпизоде образы основных героев — продолжение известной темы, ступенька в общем повествовании. Значит, по этим двум лицам нельзя судить о том, как решается локальная творческая задача: для них задача не локальна.

Надо ориентироваться на третий персонаж: «министр» встретится здесь впервые, и поскольку он — лицо эпизодическое, здесь же целиком будет вылеплен характер. Это сделают актер и режиссер. В коротком эпизоде. На материале, который в исходных посылках не отличается психологической глубиной.

Когда перед началом репетиции новый герой вошел на правах хозяина в кабинет, я подивился: с виду бескрасочен и прямо-таки скучноват «министр». Мне показалось, что портретная характеристика, которой наделен этот герой, противоречит сценарному заданию. Но началась репетиция, и я видел, как Райзман в работе с актером стремится углубить первоначальный замысел.

Режиссер выстраивает путь, по которому должен пройти зритель от первого до последующего (обоснованного) впечатления. Поэтому на первый взгляд портрет героя ничего не сулил, центральное место в композиции «три богатыря» (основные герои по обе стороны от «министра») обес-

печивало лишь беглое, поверхностное внимание. Думалось: пусть бы хоть заговорил, что ли. Нужны слова: они — путеводитель к характеру.

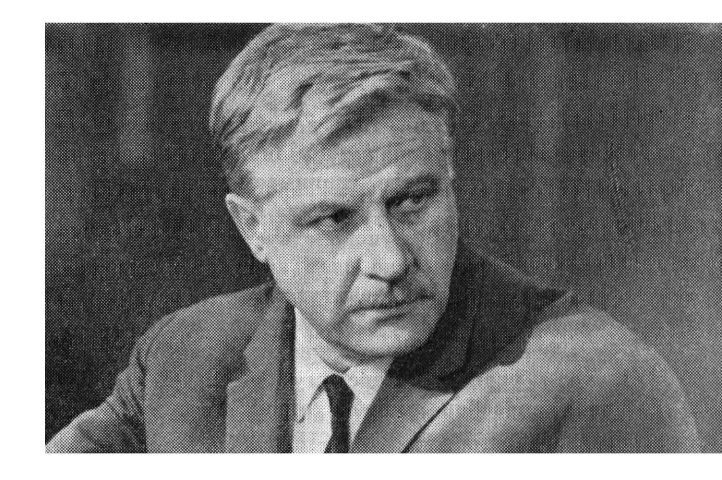
И репетиция стала работой со словом. Режиссер и актер распорядились текстом роли так, чтобы создать быстро изменяемую градацию в представлениях о новом герое. Каждая следующая реплика обогащала характер, и при этом условии оказывалось возможным дать глубину образу.

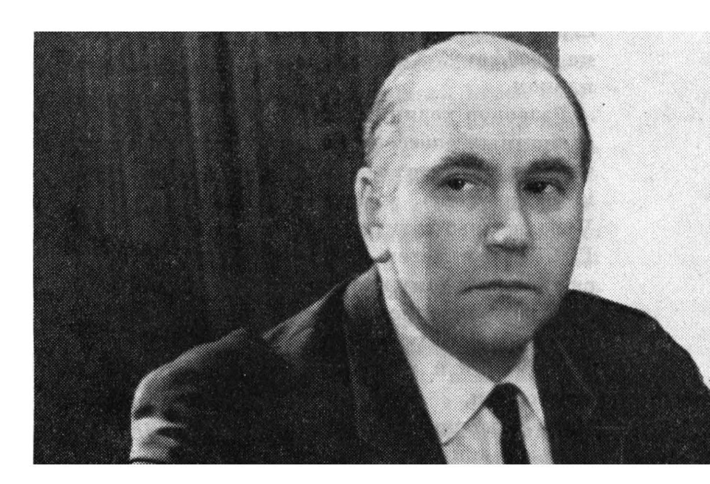
От прямой трактовки: «искренней увлеченности», как значилось в первой сценарной ремарке, режиссер и актер отказались. Активно сыгранная (даже только интонированная) увлеченность на первой реплике исключала последующее нарастание. И первые слова («Интересно... Это интересно...») бесцветный герой говорил с почти бесстрастной интонацией, с одной краской — раздумчиво. Было неясно, что там «интересного»: чертежи не видны, а были б видны — непонятны, и закадровая часть беседы неизвестна.

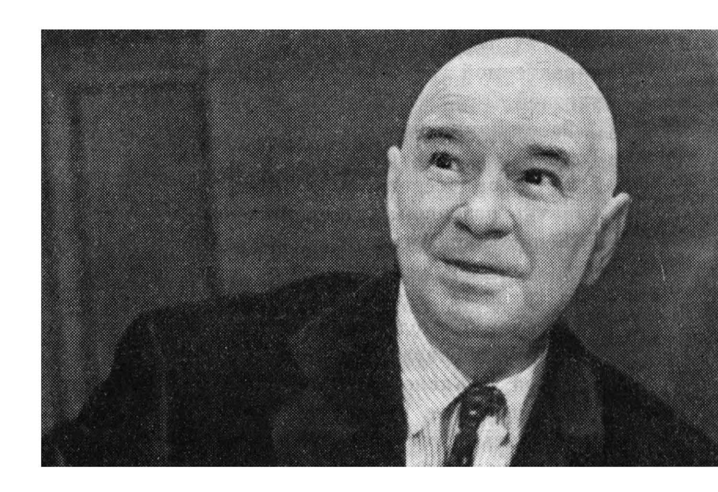
Далее шли слова: «А что с узлом окисления? Насколько я понимаю — тут главный нерв». Юлий Яковлевич попросил сказать это слитно, как одно целое. Одновременно слышались и требовательный вопрос и утверждение понимающего человека. Прояснялось: герой знает дело, серьезен, сразу берет быка за рога. Он нетерпеливо выслушивал и с лету (а вроде бы такой флегматичный!) ловил ответ и, глядя на чертеж, говорил с удовлетворением: «Изящно». Но не надо похлопывать визитеров по плечу — это слово вырывалось, как признание. Тут он мог намиг утратить холодок, не удержаться и добавить: «И я бы сказал — неожиданно...» — в этом уже явное одобрение специалиста, которому вот такое решение научной и технической проблемы на ум не приходило. Однако истинной цены этому одобрению дать еще нельзя.

Разговор героя по телефону объяснял наконец, какой это человек. И когда, положив трубку, он возвращался к собеседникам и, вновь глянув на чертежи, говорил «весьма убедительно» (теперь это было не только интонацией, но раскрытием всего образа): «Вы знаете — это мне нравится» — можно было оценить по достоинствам и вес похвалы и ставшего понятным человека. Вовсе он не скучный. Он занятой, знающий, не бросающий слов на ветер человек. Сказал, что ему «нравится» — значит дело того стоит. Многословие похвал не в его характере, и если уж он одобрил проект, то, видимо, всерьез заинтересован и помощь его будет реальной.

За внешней невыразительностью и бесстрастностью проявились в конечном итоге и глубина







Сверху вниз: И. Владимиров — Губанов, Ю. Леонидов — министр, Н. Плотников — Ниточкин

характера и сила. При всем притом герой точно вписывался в ансамбль, получало оправдание центральное место, занимаемое в композиции эпизодическим персонажем. Деловые соображения, которыми руководствуется «министр», не осложняя существо дело эмоциями, связывают его, сближают с главным героем. А появляется на мир вместе со словами одобрения слабая улыбка на лице — это при темпераменте «министра» равняется чистому восторгу, на который способен второй герой фильма, и служит бесспорным портретным показателем общей искренней увлеченности, которая есть у всех этих трех героев, как есть — без лишних слов — в стране, строящей коммунизм.

Я сказал, что на репетиции личность «министра» становилась понятной, когда тот говорил по телефону. Хочу дать этот фрагмент крупным планом.

Разговор хозяина кабинета с невидимым и неслышимым собеседником был передан в сценарии такими словами: «Погодите минуточку. Насколько я понимаю, у вас не приняли растворители. Чего же вы хотите от меня? Чтобы я изменил ГОСТ? Не властен. Желаю здоровья. И не звоните сюда по каждому пустяку». Полагаю, что цитата без комментариев демонстрирует, объясняет, каким был задуман образ и как раскрывался в содержании и в стиле речи. Словесный портрет был полон.

Но, выбрав на роль актера, Райзман нередко сталкивался с необходимостью изменить, уточнить на актере текст роли с учетом индивидуальных особенностей исполнителя. И на этот раз режиссер внес несколько поправок. Сначала он предложил отказаться от последней фразы: в устах героя она неожиданно прозвучала внехарактерной грубостью и искажающей образ угрозой.

Затем поправка коснулась предпоследней фразы. Вместо житейского «Желаю здоровья», может быть, иронического, но вялого, герой стал заканчивать разговор, по-солдатски припечатывая: «Желаю здравствовать». Не упорствую в своем истолковании: мне думается, что смысл изменения таков. А Юлий Яковлевич отказался от истолкования, счел свою поправку эмоционально-вкусовой и сказал мне: «Если вы будете настаивать на объяснении, я что-нибудь придумаю». Настаивать не имело смысла.

И третья, последняя, поправка. Райзман развернул коротенькое, плохо доходившее «Не властен» в предложение с повтором: «Не властен, не властен, говорю...» У актера это выходило очень властно. Режиссер именно этого и хотел.

...Три героя — ансамбль. В сопрягающихся характерах объемно очерчивалась идея. Зерном эпизода становилась мысль — раздумье о том, во имя чего живем и работаем мы, современники героев фильма. Этой мысли еще расти и крепнуть в фильме, ведь перед нами — только эпизод.

Однако полного решения задачи еще не было. Чего-то не хватало. Чего? На гранях соприкасающихся индивидуальностей возникал заряд драматургического напряжения, но был тот заряд пока что потенциальным.

Движение

Счастливый день: сегодня мизансцена не заставила себя долго ждать — Райзман, видимо, успел все продумать, пока работал над диалогом с актерами, и только что в беседе с оператором уточнил, как будет снят эпизод. Приблизившимся к столу актерам режиссер сразу же предложил действия, которые организовали эпизод в целое.

...Я видел много райзмановских мизансцен. Одни возникали легко, другие трудней. Ни одна из них не повторяла другую, потому что решала определенную конкретную задачу. И все они имели нечто общее меж собой, потому что исходили из единых принципов режиссуры. Но как бы то ни было, решенная задача всегда выглядела на удивление просто, словно являлась сама собой и не над чем было ломать голову. В «моем» эпизоде все было совсем уж просто.

Решение достигалось как будто незначительным видоизменением одной детали сравнительно с тем, как она предположительно выглядела в сценарии. Там было сказано, что на столе лежала «груда чертежей», а здесь, в кабинете, не было груды. Юлий Яковлевич попросил разложить чертежи. И предложил актерам обыграть это обстоятельство, привязать к нему диалог героев.

Возникло движение, и именно движение будет первым, что должно привлечь внимание зрителя. По предложению режиссера, еще без слов, все три героя склоняются над разложенными чертежами и подаются вперед, к камере (здесь же следует синхронный незаметный наезд камеры). Взгляды героев устремлены в какой-то один, приковавший их внимание пункт. Причем инициатива в этом движении принадлежит «министру», главные герои как бы следуют за ним, следят за его реакцией.

«Министр» стремительно двинулся вправо (камера отъехала, открывая стол, проясняя обстановку), «инженер» и «ученый» повторили движение хозяина кабинета. Затем таким же манером все трое сдвинулись влево.

Эти движения еще непонятны, но для такого эпизода здесь уже есть завязка, интрига.

Последовал вопрос «министра», один из героев ответил на него, указывая на соседний, лежащий сбоку чертеж. Все устремились туда... Нет, переходить с места на место не надо было. Режиссер просил немного подвинуться, перемещаться только корпусом. Другой вопрос — другой герой отвечает и показывает в другую сторону, вся группа делает туда такое же движение. Ход разговора становился наглядным.

Вроде бы — забавный пустячок, ан нет, не пустячок, хотя и забавный. Герои действовали. В их действиях уже была самая доподлинная драматургия. В простом движении, в прямом столкновении каждый выражал себя с той степенью активности, которая была присуща его характеру. Один был спокойно деловит, другой — взволнован и нетерпелив, третий («министр») мог в том же общем действии динамично, с требуемым по замыслу нарастанием передать всю гамму своих мыслей и чувств — весь рисунок роли, определявший и общий рисунок эпизода и напряженность развернувшегося действия.

Решение было принципиальным. Органичное и естественное движение роднило всех героев эпизодов, в общем и едином движении оживал согласованный ансамбль. И столь же органично и естественно рождалась мысль об общности больших, не пустячных интересов, которые связывают людей. Действие пронизывалось идеей.

Появилось действие в мизансцене — отозвалось движениями камеры. За таким разговором уже можно следить и хочется следить: что это вы тут делаете? И хочется повернуться вместе с героями туда, потом сюда — интересно. И камера становится оптическим инструментом зрителя, она удовлетворяет желание посмотреть, синхронно перемещается вместе с персонажами эпизода и ни на одно мгновение не упускает их из виду, сохраняя среднепланную фронтальную композицию: вы вправо — и я с вами, все вижу и слышу.

Зримое действие расставило в диалоге недостающие акценты, выявило суть. Куцый (но единственно достоверный и потому оберегаемый) текст диалога словно потеснился, сбалансированный и дополненный динамичным изображением. И воспринимался этот текст по-другому, терминология отступала перед действием. Технические словечки, вроде «сероочистки», наполнялись до краев не специальным значением, а живым содержанием.

Движение спаяло диалог. По сценарию разговор героев перебивала «секретарша», которая информировала шефа о телефонном вызове. Не дошла «секретарша» до съемочной площадки. Юлий Яковлевич решил, что «министр» обойдется без нее, по крайней мере — в эпизоде.

Поначалу, когда воображение питалось литературной основой, закономерным было предположение, что вход этой особы может понадобиться: оживит мизансцену, разбавит концентрат сухого диалога второпланной подробностью.

Но здесь не было в том нужды. Динамика, выведенная в глубь кадра, не вяжется, не перекликается с идеей эпизода и попусту отвлечет внимание зрителя. А диалог, каким он стал в сложившемся ансамбле, получал активно мизансценированное изображение. Вполне достаточно трех — действующих — лиц.

Но проход «министра» к телефону сохранялся, это было необходимо. Недаром режиссер разделил длиной стола чертежи и телефоны. В нужный момент Райзман взмахивал рукой (позднее в фонограмме подложат телефонный звонок или вызов по селектору), и герой, извинившись перед собеседниками, оставлял их и шел вдоль стола к аппарату. Камера ненадолго теряла основных героев и шла в ногу с «министром».

Это содержательный и точный проход: расстояние «от чертежей до телефона» было, можно сказать, линейным выражением смыслового расстояния «от первого взгляда до окончательного впечатления» (я о нем уже рассказывал). «Министр» и закрепленная за ним персональная камера задерживались у телефона: в мизансцену включался небольшой статичный элемент, обусловленный не только внешними обстоятельствами, но и внутренней динамикой — движением мысли.

Движение мысли требует сосредоточенности. Вот здесь и высвобождалось время на то, чтобы посмотреть, послушать и понять, что собой представляет эпизодической персонаж.

Ну а теперь пора возвращаться. И снова в кадре три героя. Последнее движение, последний взгляд на чертежи, последняя реплика — все ясно. Задача была решена. Оператор попросил генеральную репетицию, в последний раз проверил отработанные повороты камеры. Звукооператор проконтролировал работу — готово. И Юлий Яковлевич сказал: «Можно снимать». Сняли...

Через день я увидел этот эпизод на экране просмотрового зала. И было все, о чем я рассказал, только на составные части уже не раскладывалось — было литым, цельным.

Прошло несколько месяцев, и «мой» эпизод влился в ряд больших и коротких эпизодов и сцен. Съемочный период завершался. Надвигался, начинался монтажно-тонировочный.

Но это уже другая тема...

Йонас ГРИЦЮС

Вольные заметки оператора

Скромный, серый скоросшиватель, в котором помещен новый сценарий, по сути дела, заключает новый мир, который предстоит еще создать. Процесс создания этого мира многосложен и, хотя организационно и производственно он разбит на четкие, точно обозначенные этапы, весьма трудно поддается анализу, даже когда картина уже готова.

По всей вероятности, невозможно было бы установить какой-либо общий метод или руководство, как, каким образом и в какой последовательности необходимо мыслить и действовать на протяжении всей работы над фильмом, от первого прочтения сценария и до просмотра на экране. Каждый это делает по-своему, и для каждого, несмотря на все многообразие методов, свой, собственный — самый лучший (конечно, если он дает положительные результаты).

Единственно, что обязательно, пожалуй, для всех или почти для всех, — это впечатление от первого прочтения сценария, когда возникает интуитивное решение будущего фильма и в целом и в каких-то частностях одновременно.

Кстати сказать, я заметил, что те эпизоды или сцены, которые сначала вызывали недоумение или не трогали, не возбуждали фантазии, в большинстве случаев так и остаются в картине никакими. Правда, бывает, что по мере разработки, а тем более во время съемок, многие ранее сложившиеся сцены снимаются совершенно по-другому, а подчас и вовсе отбрасываются. Тем не менее впечатления первого знакомства очень живучи.

Случилось так, что две последние снятые мной картины оказались очень близки по эпохе и по фактуре. В картине «Никто не хотел умирать» и в «Лестнице в небо» предстает конец 40-х годов, период классовой борьбы в литовской деревне. Однако, на мой взгляд, эти две картины очень разные уже в самой своей сути — при том что внешне многое их объединяет,— абсолютно различны и по своей проблематике. Это два совершенно несхожих мира, и естественно, что образное решение в каждом случае иное.

Однако одно дело понимать и совершенно другое — осуществлять. Ведь фактура материальная — избы, земля, шинели, гимнастерки — и временна́я могла повести по-прежнему, проторенному пути. А дорога, по которой ходили братья Локисы, не годилась для середняка Индрюнаса и его детей.

В некоторой мере дело облегчалось тем, что картины ставили два режиссера, очень разных по своему мироощущению и по своим художественным принципам. Но и осложнялось оттого, что мысль экранизировать роман М. Слуцкиса возникла раньше, чем появился сценарий «Террор» (впоследствии фильм был назван «Никто не хотел умирать»). Затем в силу целого ряда столь знакомых всем кинематографистам обстоятельств вышло так, что фильм Жалакявичюса был поставлен раньше, и, конечно, целый ряд «заготовок», припасенных впрок для «Лестницы», волей-неволей перекочевал в «Террор». Если картина «Никто не хотел умирать» решалась эпически и все — характеры людей, их взаимоотношения, сам рельеф местности — было словно высечено из огромных каменных глыб, выглядело несколько обобщенным, очищенным от бытовых подробностей, то герои «Лестницы» должны были крепко стоять на глинистой литовской земле, подробности их быта зачастую дополняли или объясняли характеры, психологию, отношения.

•

Как-то Андрей Николаевич Москвин на вопрос, как он начинает работу над фильмом, посмеиваясь, ответил: «А я представляю себе, как бы это сделали другие, а потом все делаю наоборот». Это, конечно, шутка, но в ней, как и во всех шутках, заключена доля правды. В данном случае я оказался в положении, когда эту шутку надо было взять за принцип по отношению к самому себе.

Всегда прежде всего приходят в голову чисто формальные решения. На съемке «Лестницы» я отказался от длиннофокусной оптики и от пасмурной натуры. Это решение оправдало себя. Еще несколько лет назад сам для себя я придумал формулу: длиннофокусный объектив — это не оптика, это прием. Несколько позднее распространил действие этой формулы и на короткофокус-

ные объективы. А еще позже пришел к выводу, что оптика вообще — прием. Различие фокусного расстояния — это не просто широкий или узкий угол зрения, не просто бóльшая или меньшая глубина резкости. Это, во-первых, возможности мизансцены, масштабного построения кадра, а во-вторых, характер оптического рисунка и, следовательно, тональность изображения, пластика. В конце концов, все перечисленные элементы есть главные составляющие нашего операторского искусства. (Как любит повторять Анатолий Дмитриевич Головня: «Операторское мастерство, дэточки, — это композиция плюс экспозиция».)

Но вот попытка отказаться от пасмурной натуры не удалась. После просмотра материала по первым натурным съемкам мы были в растерянности: все вроде на месте, а эпизоды рассыпались — впечатление, что героям нечем дышать.

Я впал в уныние — разучился снимать при солнце. Потом вспомнил, что снял одну картину только при солнце, не задумываясь — умею или нет. Просто солнце, воздух, пронизанный его лучами, светлая гамма изображения там были необходимы, они создавали ту атмосферу, в которой могли жить, действовать девочка, маленькая волшебница гор, и ее партнеры (я говорю о фильме «Девочка и эхо»). И я подумал о том, что пасмурная погода вовсе не предопределяет мрака, непроглядности, безысходности. Вглядитесь в пасмурные дни — как они многолики: в промежутке светлого, серебристого предрассветного тумана и черных нависших свинцовых туч можно найти множество разнообразнейших оттенков.

Дело вовсе не в том, что действие картины происходит осенью — осенью бывают и солнечные дни, время года еще ничего не определяет. Солнце чисто психологически вносит в кадр просветленность, радость, легкость. Я убежден, что актерам вовсе не все равно — работать при солнце или когда небо затянуто облаками, а раз это так, то нельзя требовать ожидаемого результата, если съемка проходит в условиях, не соответствующих актерскому самочувствию. Не говоря уже о тональности, о пластике изображения, которые в конечном счете предопределяют эмоциональное звучание эпизода.

К счастью, мое первоначальное предубеждение против пасмурной натуры развеялось уже по началу съемок. Поиски решения надо было перенести из области внешней в область психологии. Однако это уже прежде всего сфера деятельности режиссуры.

●

При экранизации литературного произведения особенно сложно всегда воспроизвести его дух, атмосферу, образный строй. Роман М. Слуцкиса «Лестница в небо» написан как бы в двух планах — лирическо-романтическом в той части, которая касается молодых героев, и психологически-бытовом — там, где он связан со стариками Индрюнасами. Вся линия молодых героев была написана в форме внутренних монологов, как известно, трудно поддающихся экранизации, и потому уже в сценарии она предстала в усеченном виде, а впоследствии, когда материал был уже смонтирован, даже те немногие внутренние монологи, которые были в сценарии, выпали, так как конкретное слово, звучащее за экраном, всегда, мне кажется, сужает диапазон зрительного восприятия.

Естественно, что отдельные приемы съемки, которыми мы пользовались в расчете на будущие монологи, оказались либо лишними, либо бессмысленными. Так, в некоторых эпизодах была использована размытость краев изображения, возникающая и пропадающая в соответствии с движением монолога. Она, как предполагалось, должна была концентрировать взгляд зрителя на главном, а в результате оказалась не только не нужной, но и мешающей, вызывающей недоумение.

Прием, не доведенный до конца по всем компонентам, чаще всего оборачивается против авторов. Помнится, подобный случай был у нас и на картине «Шаги в ночи». По ходу дела там был предусмотрен довольно обширный «бобслей». Мы решили все кадры для него снимать перекошенной камерой и монтировать по принципу противоположных диагоналей. Не помню, по какой причине «бобслей» несколько сократился и часть кадров вошла в обычный монтаж. Получилась странная и даже нелепая картина — в нормальном эпизоде без каких-либо причин или поводов, как черт из коробочки, вдруг повыскакивали перекошенные кадры.

Бытовую, сюжетную часть романа М. Слуцкис написал предельно реалистично. Здесь чувствуется запах земли, той самой глины, на которой растет хлеб и на которой испокон

веков жили герои романа. Это и стало основой сценария и фильма. Авторская позиция не допускала излишеств в манере съемки, никаких головокружительных ракурсов и прочих приемов, довольно привлекательных поначалу (особенно когда не знаешь, что и как делать).

Вообще-то я не являюсь принципиальным противником средств внешней выразительности. Честно говоря, мы не так уж богаты, чтобы могли предавать анафеме тот или иной прием из операторского арсенала. Я готов поспорить с теми, кто в той или иной форме утверждает, что, дескать, есть современные операторские приемы, а есть устаревшие. Я бы сказал иначе: есть приемы, способные раскрыть современное содержание, а есть такие, которые могут лишь иллюстрировать его.

Как всякий человек в своем развитии за короткое время повторяет весь путь развития от одноклеточного до homo sapiens, так, очевидно, и мы в процессе становления за несколько лет практики должны сами изобрести еще раз все приемы, которые были определяющими для кинематографа на разных этапах его истории.

В «Лестнице в небо» я стремился к тому, что называют сейчас правдоподобием. Герои романа очень тесно связаны для М. Слуцкиса с той землей, на которой они живут, которая их кормит. Земля для наших героев — это и родина (в широком и узком ее понимании) и кормилица, а в романе (и в фильме) — источник конфликта.

Родина, какая бы она ни была, каждому человеку — самое милое сердцу место в мире. Поэтому в фильм пришли пейзажи, которые кроме чисто «служебных» функций несут еще определенную поэтическую нагрузку. В одно и то же время это земля, на которой эти люди чувствуют себя на ногах и в которой вязнут в прямом и в переносном смысле слова. Не мне судить — удалось ли нам создать такой образ земли, но именно к такому мы стремились.

●

Часто приходится слышать, как операторов называют фотографами. Обижаться тут, конечно, нечего — фотография как искусство сегодня, пожалуй, ни у кого не вызывает сомнения. Но при всем сходстве этих двух профессий их нельзя отождествлять. Фотограф иной раз исчерпывает тему в одной единственной фотографии. Изобразительное же решение фильма выстраивается при помощи множества кадров, в совокупности кадров, показанных в определенной последовательности. Поэтому оператору еще до начала съемок необходимо выстроить для самого себя, если так можно сказать, «партитуру изобразительного звучания» картины, в которой были бы предусмотрены последовательное развитие изобразительной мелодии, ритм, акценты, контрапункты.

Конечно, совершенно невозможно заранее решить все в мельчайших подробностях, но необходимо точно обозначить для себя функции каждого эпизода в общей ткани картины, чтобы позднее, приступив к подробной их разработке и съемке, не нарушить внутренних пропорций произведения.

Конкретное решение не всегда приходит сразу, бывает, что эпизод выстраивается и начинает «звучать» лишь на монтажном столе, подчас даже во время перезаписи. Но для этого необходим точный прицел.

В картине «Лестница в небо», которую, как уже упоминалось, мы старались снимать предельно реалистически, не прибегая к сильнодействующим средствам внешней выразительности, есть один эпизод, который несколько выходит из общего изобразительного решения,— это перестрелка в лесу. Еще при разработке режиссерского сценария мы с Р. Вабаласом договорились, что здесь надо несколько сгустить тревожность атмосферы, чтобы потом, по окончании перестрелки, герои полнее почувствовали радость оттого, что опасность миновала.

Финал эпизода режиссер предлагал снимать несколько убыстренно — после бешеной скачки все необычно замедленно, брызги воды не падают, а как бы стекают по воздуху... Сняли все, как задумано, а эпизод «не стреляет». Есть бешеная скачка, есть автоматные очереди, но даже крупные планы актеров не передают той меры опасности, которая бы подготовила такой эмоциональный подъем. Тогда родилась мысль «зарапидить» несколько кадров скачки: как в страшном сне — хочу бежать, и ни с мéста. Такое решение эпизода вызвало много споров и во время работы над фильмом и по окончании ее тоже. Мне этот прием кажется оправдавшим себя: финал эпизода не требует сильнодействующих средств — герои избежали смертельной опасности, и даже самое обыденное выражение радости убеждает.

●

Вообще от замысла до воплощения — дистанция огромная, с множеством препятствий как объективного, так и субъективного порядка. Дело, наверное, в том, что, лежа на подушке (почему-то так лучше всего думается) и просматривая в воображении будущий фильм, мы имеем дело с элементами нашей собственной фантазии. Они гибки и послушны. Но иллюзии рушатся с первого дня работы: воображаемую натуру редко когда находишь — приходится втискивать замысел в конкретную, существующую (а это чаще всего несет с собой потери, хотя иногда и приобретения), роли исполняют конкретные актеры с конкретными чертами характера и лица; объективы имеют определенные свойства и не всегда соответствуют задуманному... Словом, замыслы начинают растворяться в неподатливой среде конкретности. Вот тут-то необходимо в какой-то момент проявить настойчивость и, основываясь на знаниях, опыте, заставить все это подчиниться замыслу. Иначе с первой уступки начнется провал — первое соглашательство рождает целую цепь новых препятствий, и в результате получается картина, которую вроде бы и ты снимал, но это не твоя картина, а картина, сложившаяся в результате стечения обстоятельств.

Но вот фильм выходит на экран... В определенный период, после изготовления эталонной копии, мы теряем контроль над дальнейшим продвижением фильма. Зритель смотрит так называемые «копии массового тиража». Что это такое, наверно, знают все кинематографисты — и операторы и не операторы. Изображение становится в прямом смысле слова черно-белым. О тональности изображения говорить нечего. Все нюансы светописи, которые так тщательно продумывались, на которые ушло столько нервной и физической энергии, все пропало безвозвратно. И главное — некому предъявить счет. Даже нельзя объяснить: у меня было не так — надо показывать, а не доказывать.

Художественный замысел уничтожается бездушностью, несовершенством кинематографической индустрии. Трудно передать словами душевное состояние оператора, который смотрит свой фильм в копии массового тиража... Полагаю, что не я один убежден в том, что в кинематографе — искусстве изобразительном — изображение не просто способ фиксации, а элемент эмоциональный.

●

В последнее время мы часто и довольно много говорим о признаках современности в киноискусстве. Эти размышления в большинстве случаев касаются кинематографа вообще, часто говорится о современной драматургии, режиссуре, актерском мастерстве, несколько реже — об операторском деле. Мне понравилась статья Сергея Полуянова («Искусство кино», 1966, № 11), в частности, одно из ее положений, утверждающее, что «...в кадре мы — ну, хотя бы профессионалы — должны прочесть дату съемки». Однако современность подчас понимается как некий формальный прием, когда, скажем, достаточно снять при помощи технических новинок или «как Урусевский», и современность в картине обеспечена. К сожалению, подобные заблуждения встречаются часто. Вообще вопрос о влиянии одного художника на последователей весьма сложен. Ведь, по сути дела, на всех нас постоянно кто-нибудь влияет, а чужой опыт движет искусство, когда он воспринят творчески.

Я надеюсь, что Урусевский не обидится, если сказать, что все или почти все приемы, которые он с таким блеском продемонстрировал нам в своих работах, в принципе не новы, все это уже было когда-то, но он вдохнул в них новую жизнь, подчинил их определенной мысли, и они возникли для нас в ином, до сих пор невиданном качестве. Не удивительно, что Урусевский приобрел стольких последователей не только у нас, в Союзе, но и во всем мире. Ведь форму легче всего позаимствовать — она лежит на поверхности.

Мы иной раз говорим о почерке того или иного кинематографиста, очевидно, подразумевая под этим повторение одних и тех же приемов, которые переходят из картины в картину. Однако думаю, что перепевы старого безотносительно к снимаемому материалу вряд ли можно считать достоинством. И если проследить работу многих уже сложившихся мастеров, то их фильмы объединяются не столько сходством каких-то внешних признаков, сколько самим стилем мышления, умением проникнуть в материал и найти соответствующую форму выражения.

...Как просто научиться снимать — пять лет обучения во ВГИКе, и вы уже владеете основой профессии. Но как сложно научиться мыслить. Случается, даже выпускники высшей школы так и не постигают этого.

А. ЛЕВИТАН

Репортаж чувств

О работе скрытой камерой

За короткий срок, всего за несколько последних лет, съемки скрытой камерой заняли совершенно особое место в документальном и игровом кинематографе и сам этот термин прочно вошел в наш лексикон.

Скрытой камерой снимают профессионалы и кинолюбители. Съемки горячо обсуждаются в творческих секциях, в кабинетах редакторов и в кулуарах киностудий; о них пишут на страницах газет и журналов кинокритики, рецензенты и искусствоведы.

Одни хотят снимать только скрытой камерой, другие сомневаются — стоит ли так снимать вообще.

За всем этим иногда обнаруживается путаница. Думается, что термин «скрытая камера» стал слишком всеобъемлющим, вобрал в себя слишком много понятий.

Подлинные документальные кадры, правдивый репортаж, выполненный всевозможными способами, в том числе и скрытой камерой, приучили нас безошибочно отличать настоящий кинодокумент от кадров, инсценированных или только имитирующих эту правду. И в том, как мы воспринимаем документальные кадры, произошел необратимый процесс. Мы видели много съемок, покоривших нас естественностью поведения людей на экране, волнующих подлинностью событий и фактов, и теперь, увидев малейшие следы подделки, инсценировки, с досадой отворачиваемся от экрана. Но часто, если съемки обладают силой и убедительностью настоящего документа, о них говорят: «снято скрытой камерой». Скрытая камера стала понятием собирательным для в с я к о г о репортажа. И действительно, для зрителя не имеет никакого значения, к а к это снято, пряталась ли камера или все снималось просто — «в открытую». Важно лишь то, что он, зритель, видит искусство, основанное на правде, в которую он верит. Такое искусство — высшая цель и для создателей фильма — режиссеров, операторов, сценаристов. А средства для достижения этой высшей цели могут быть бесконечно разнообразны и так же новы, как новы каждый раз тема и обусловленная ею задача.

«Скрытая камера», быть может, самое сильное и гибкое из этих средств, но не единственное.

Техника съемки скрытой камерой менее всего нуждается в разъяснении. Оператор маскируется со своим аппаратом и, оставаясь невидимым, из укрытия ведет съемку. Все было бы чрезвычайно просто и легко, если, подсматривая таким образом жизнь, можно было бы решать все творческие задачи.

Было бы немыслимо снимать из своего укрытия бесконечное количество метров пленки, надеясь, что просто повезет или нужные кадры сами по себе возникнут перед аппаратом. Так может быть снят только репортаж явлений, возникших в силу каких-то существующих причин, репортаж событий, уже организованных так, что на долю оператора остаются только отбор и фиксация нужных кадров.

Но как быть, если фильм не связан с подобными событиями?

И если вы задались целью рассказать о человеке, то как побудить его к поступкам, в которых раскрывались бы определенные стороны характера, как вызвать эмоции, столь необходимые для проникновения во внутренний мир вашего героя? Как вызвать его на откровенный, прямой разговор, невозможный в присутствии аппарата и микрофона, немыслимый «на заказ»?

Думается, что умение создать все эти условия и есть то с а м о е г л а в н о е и важное, что определяет творческое кредо кинематографистов, отказавшихся от всяческих подделок под правду и увлеченно работающих методом репортажа.

Да, именно репортажа, потому что такой репортаж нуждается, как это ни парадоксально звучит, в четком замысле, сценарии и хорошей подготовке. Только после всего этого начинается съемка скрытой камерой.

Когда-же скрытая камера более всего может быть необходима и оправдана? Думается, что при съемке человека. Из всех кинодокументов наиболее волнующим, впечатляющим является человеческий документ. Ибо скрытая камера на улице — это просто правдивые картины жизни.

Скрытая камера, фиксирующая человека,— это репортаж чувств.

Скрытая камера становится тонким инструментом психологического исследования, исследования характера, если человек предстает перед ней в моменты радости или горя, откровенной беседы или горячего спора, то есть во всех сокровенных движениях своей души.

Такая камера предоставляет невиданные до сих пор возможности кадр за кадром, эпизод за эпизодом, объемно и выпукло лепить образ героя на экране.

Но может быть, лучше всего рассказать обо всем этом, основываясь на опыте совместной работы с режиссером В. Лисаковичем.

●

Когда мы впервые познакомились с Екатериной Илларионовной Деминой (фильм «Катюша») — почти ничего не напоминало в ней бесстрашную участницу боев за Крым, человека необыкновенных душевных качеств, которая была знакома нам по сценарию С. С. Смирнова. Она предстала перед нами скромной труженицей, погруженной в будничные свои дела, заботливой женой и матерью. И только.

К ее врожденной скромности добавилось еще, пожалуй, естественное смущение от встречи с работниками кино.

У нас тогда еще не было нынешнего опыта. В отдельных фильмах, сюжетах и, пожалуй, чаще всего в «Фитиле» скрытый объектив высматривал нерадивых хозяйственников, любителей поживиться народным добром, либо подвыпивших гуляк.

Но сейчас задачи стояли другие: хотелось сделать методом наблюдений и синхронных съемок весь фильм целиком. Кроме того, и это было самым важным, фильм создавался о положительном герое, о лучших сторонах человеческого характера: благородстве, патриотизме, смелости, самоотверженности. Как сделать, чтобы в моменты съемок в сдержанной натуре Деминой развернулась пружина воспоминаний и дала толчок открытому проявлению чувств. Нам хотелось, чтобы рассказывала о себе она сама, чтобы речь ее была свободной, эмоциональной.

Как далеко еще было не только до готового фильма, но даже и до съемки первого кадра!

Пока ясен был путь только для решения одного, может быть, двух эпизодов. В. Лисакович разыскал в киноархивах фронтовые кадры боев за Крым, десанта под Керчью, участницей которого была Катюша. Решено было привести ее в просмотровый зал студии, показать ей эти съемки на экране. Следить объективом неотступно за ее лицом, глазами, записать на звук все, что она будет говорить. Но как это сделать? Построить специальную кабину, чтобы спрятать аппарат, замаскировать микрофон представлялось делом относительно несложным. Но как не обнаружить себя светом, как обойтись без прожекторов, пусть даже самых миниатюрных? Тогда попробовали применить приспособление, используемое для киносъемок в темноте рентгеновского кабинета. И оказалось, что это устройство давало поразительную возможность снимать без всякой дополнительной подсветки при отраженном свете экрана.

Правда, изображение страдало многими техническими грехами, и мы не на шутку боялись ОТК. Меня, оператора, который прежде других должен заботиться о качестве изображения, поддерживала моральная уверенность в том, что если зритель увидит на экране взволнованного и искреннего человека, то за эту подлинность он простит все технические дефекты (если вообще заметит их). Меня поддерживал режиссер.

Итак — все было готово. Катюша и Сергей Сергеевич Смирнов заняли свои места в зале, вспыхнул экран, и в ответ ему засветились глаза Катюши, наполняясь то человеческим теплом и участием, то болью и гневом, то сочувствием своим боевым друзьям. Она говорила и говорила, и я, не отрываясь от аппарата, снимал, стараясь ничего не упустить, досадуя даже на короткие задержки из-за перезарядки кассет. Наши надежды оправдывались — тщательная подготовка приносила плоды, и скрытая камера пожинала урожай.

Сценарий предусматривал поездку по местам боев. Аппарат прятать дальше было бесполезно, возможности скрытой камеры были исчерпаны. Но нужно было продолжать съемки, и мы доверились нашей Катюше, поделились с ней своими планами. И Демина стала участницей работы над фильмом. Но не о Катюше — об этом она и слышать не хотела. И если пошла она на съемки, то руководствуясь лишь стремлением рассказать о дорогих для ее сердца погибших моряках-десантниках,

о боевых делах батальона морской пехоты, где служила она главстаршиной. Да еще очень тянуло побывать в памятных местах.

Вот почему с первого же часа нашего приезда в Керчь Катюша рвалась к той крутой сопке, где сложили головы многие ее товарищи и где теперь стоял обелиск. Мы сочувствовали ей всем сердцем, но нам пришлось быть жестокими. Пока мы не были готовы, под всяческими предлогами не пускали Катюшу к памятнику. Мы знали, что если она там побывает до съемки, если прольются первые ее слезы и прорвутся первые самые бурные проявления горя — то повторить что-либо будет немыслимо и даже просить ее об этом бесчеловечно.

Катюша и Сергей Сергеевич Смирнов с цветами в руках поднимались по склону к обелиску, и нам сверху еще издали было видно, как напряжено ее лицо, как сосредоточен взгляд. Но вот она вошла в ограду памятника, положила цветы на мраморную плиту с именами погибших и разрыдалась. Она плакала долго и горько и потом молча стояла у обелиска, погруженная в воспоминания. Давно уже шла съемка. Сначала снимали издали общим планом, потом ближе, еще ближе и совсем крупно — лицо, глаза, руки. Катюша ничего кругом не видела, не слышала... Была-ли то «прямая съемка» открытой камерой? Для нас, всех окружающих, — да. Была ли то скрытая камера? Да, для Катюши аппарата не существовало.

А для зрителя, который приобщился к горю Катюши? Какая ему была разница: скрытая или открытая это была камера! Да и какое это теперь могло иметь значение!

●

Колодец стоял в степи. Это место было особенно памятно Катюше. Здесь под Керчью между линией окопов наших моряков-десантников и блиндажами гитлеровцев проходила полоска ничьей земли. Сюда, рискуя жизнью, ходила Катюша за водой для раненых моряков. О том, как это было, ей не терпелось рассказать Сергею Сергеевичу. Нечего было и думать спрятать куда-нибудь аппарат — кругом поле и голые пологие сопки Керченского полуострова.

Мы расположились подальше от колодца, насколько позволял телеобъектив. Но вот подъехала машина. Катюша узнала место, побежала к колодцу... «Он, конечно, тот самый, смотрите — и вода еще есть». Зачерпнула ведерком воды, стала рассказывать Сергею Сергеевичу подробности.

Знала ли Катюша, что ее снимают? Конечно, знала, она поняла это, как только увидела нас. Но она не знала, когда именно ее снимают, так как камера стояла вдалеке и не было слышно ее шума. Скоро Демина перестала замечать аппарат, как не замечают привычную деталь окружающей обстановки.

Когда были сняты самые необходимые кадры — мы подошли ближе. Но к тому времени Катюша чувствовала себя в обстановке съемки уже свободно, и можно было попросить ее зачерпнуть еще раз воды из колодца или показать, откуда вышел внезапно фашистский автоматчик,— чтобы снять все это крупным планом.

●

В фильме «Всего одна жизнь», посвященном памяти безвременно ушедшего из жизни талантливого режиссера Владимира Скуйбина, есть эпизод обсуждения поставленных им картин учеными объединенного Института ядерных исследований в Дубне. Здесь знают творчество Скуйбина, сюда он привозил свои фильмы, поднимающие острые проблемы современности, выносил их на суд людей, широко и интересно мыслящих, знающих и тонко понимающих искусство кино.

Мы не скрывали от ученых, что будем снимать этот вечер, а следовательно, не было смысла и прятать аппаратуру. Мы поставили себе за правило — не вмешиваться в ход дискуссии. Выступающие должны были иметь возможность говорить откуда угодно: со своего места или, если это им заблагорассудится, выйти к столу председателя. Никаких задержек или повторов по просьбе оператора или режиссера, никаких остановок, никаких коррективов освещения, никаких перемещений аппаратов или микрофонов по ходу съемки. С того момента как председатель произносит первое слово своей вступительной речи и до конца дискуссии мы должны были превратиться как бы в невидимок — черных масок условного театра, которых зритель видит, но исключает из сферы своего внимания. Естественно, это потребовало подготовки. Четыре бесшумных синхронных аппарата были расставлены таким образом, что в зале не оставалось для съемок «мертвых зон». Несколько микрофонов были распределены по такому же принципу. Лампы были подвешены высоко, не слепили глаза и обеспечивали поначалу минимально необходимое освещение. Лишь по мере того как разгоралась дискуссия — «разгорался» постепенно и очень незаметно наш свет. И что же! Очень скоро в зале установилась атмосфера свободного, непринужденного обмена мнениями. Были горячие стычки ораторов, и острые реплики, и смех, и шутки, и минуты напряженного внимания.

Фильмы Скуйбина хорошо знали здесь, они тревожили мысли, вызывали интерес к судьбам и поступкам героев, заставляли задумываться о многом. Мы едва успевали все снимать. Это была трудная и напряженная съемка, но это был настоящий репортаж. И не только потому что нас не замечали. Это был репортаж потому, что событие развивалось так, как оно было задумано, подготовлено, организовано. И поэтому репортаж высокоэффективный, почти каждый кадр которого «бил в точку».

А камера — какая она была? По существу, скрытая. Хотя ведь мы ее и не скрывали!

●

В фильмах Дзиги Вертова объектив киноглаза часто и умело маскировался, чтобы выхватить кадры «жизни врасплох». Но есть два звуковых интервью, которые и по сей день могут служить образцом того, как можно совершенно устранить чувство скованности снимаемого, боязни позировать перед объективом, расположить человека к откровенному, доверительному рассказу.

В фильме «Три песни о Ленине» перед лицом бетонщицы Белик виден громоздкий микрофон, само присутствие которого устраняет какие-либо сомнения в том, что съемка шла в открытую. Но как свободна и своеобразна речь Белик, как покоряют нас ее улыбка, ее бесхитростный рассказ о том, как совершила она свой подвиг, за который удостоена была звания Героя Труда. В фильме «Колыбельная» перед парашютисткой, совершившей свой первый прыжок, микрофона не видно, но легкие световые блики, подчеркивающие объем лица, обнаруживают близкое соседство операторских подсветок.

Да и вряд ли вообще при громоздкой и несовершенной звуковой технике тех лет Вертов смог провести скрытую синхронную съемку. А девушка в летном комбинезоне говорит так, как стала бы говорить, может быть, только с близкой подругой.

Обо всем этом хочется вспомнить именно теперь, когда есть опасность в том, что скрытая камера становится своего рода модой, фетишем, средством «на все случаи жизни», которые применяют, когда надо и когда того, может быть, и не требуется. Появляются фильмы, снятые чуть не сплошь синхронной скрытой камерой, где герои без умолку говорят и говорят, а драматургии жизни нет и в помине и мысли автора топчутся на месте.

Но прием ради приема не может восполнить отсутствие мастерства режиссера и оператора или яркой авторской мысли. А скрытая камера лишь одно из средств для воплощения авторского замысла. Средство сильное, но не единственное.

●

Есть фильмы, где самобытный и яркий талант оператора организует, подчиняет себе в кадре все.

«Смотрите, — как бы говорит оператор зрителю, — вы никогда не видели неба такого необыкновенно густого тона, таких рельефных облаков, такой ажурной листвы деревьев? Это я так понял этот пейзаж, я все это организовал в кадре».

«Вы никогда не видели людей, домов в таком остром нижнем ракурсе? Это я их так трансформировал, это мое ви́дение мира».

«Вы никогда не наблюдали такой причудливой игры светотени, таких бликов? Это все мое. Смотрите, и вы видите за всем этим меня, оператора, мой вкус, мою творческую индивидуальность».

Особенно много блестящих мастеров подобного склада выдвинула эпоха немого кинематографа, создавшего свой особый, условный изобразительный язык. Этот опыт обогатил и нас, и потому нередко в современных фильмах мы видим образцы такого рода операторского творчества. Но искусство документального кинематографа сегодняшнего дня ставит перед операторами другие задачи. Думается, что здесь высшей оценкой операторского мастерства, операторской мудрости будет отречение от всяких самодовлеющих эффектов, умение как бы отойти в сторону и дать возможность зрителю самому встретиться с материалом, с героем фильма. Как и сюжеты фильмов, трактующие актуальные, современные аспекты жизни, операторская работа не должна противоречить жизненному опыту зрителя. Она должна быть верна жизненной правде. Значит ли это, что роль оператора сводится просто к протокольной натуралистической фиксации события? Ни в малейшей степени! Прежде всего потому, что здесь с полной силой действует один из основных законов искусства — отбор. Сознательный и целенаправленный отбор. Вместо застывших статичных канонов композиции — это теперь чаще всего подвижная камера, следящая внимательным, заинтересованным взглядом за самым главным, сюжетно важным. Это умение найти такую точку зрения, такое освещение, при котором этот заинтересованный авторский взгляд выделит на улице в многоликой толпе одного, но самого нужного нам человека. Это умение снять в гуще жизни так, чтобы внимание зрителя не отвлекали второстепенные детали окружения.

И все это нужно сделать мгновенно, оперативно.

Усложнилась и стала более интересной задача по выбору места съемки и организации всего съемочного пространства. Под новым углом зрения пересматриваются эстетические и техниче-

ские возможности оптики, особенно получившей широкое применение телеоптики.

Изменился подход операторов к освещению. Для репортажных фильмов характерны сдержанность, сознательное самоограничение, отказ от пышных, искусственно расцвеченных контражурами интерьеров или условных неоправданных световых схем в портретах.

Наоборот, наблюдается стремление к простым, скупым световым решениям. Свет в не меньшей степени, чем присутствие камеры, обнаруживает съемку, сковывает человека, попавшего в поток ослепительных, непривычно ярких лучей прожекторов. Нужно уметь маскировать свет, пользуясь иногда обычными светильниками, окружающими нас в быту, дома или в общественных местах. Нужно уметь пользоваться днем светом из окна или падающим через застекленную крышу цеха или скомбинировать оба эти освещения. А если это крупный план, надо так высветить глаза, чтобы донести до зрителя малейшие изменения их выражения, их блеск и прозрачность, без чего портрет превращается в маску.

Умение обходиться минимальным освещением выдвигает в свою очередь новые задачи: правильно подобрать светочувствительную пленку, светосильную оптику и т. д. По-новому приходится оценивать пригодность для скрытых съемок съемочной и звуковой аппаратуры. И здесь нужно заметить, что требования творчества, творческого процесса значительно обогнали развитие техники. Нужны малогабаритная, малошумная, легкая съемочная и звуковая аппаратура и особенно микрофоны нового типа, так называемого направленного действия.

●

И наконец, несколько самых первых мыслей об этической стороне вопроса. Режиссеры и операторы, стоящие за скрытой камерой, могут неожиданно стать обладателями личных тайн людей. Аппарат может стать и свидетелем поступков, которые, будучи опубликованными, пусть даже без злого умысла, но по неосведомленности авторов нанесут человеку вред.

Поэтому, думается, главным и нерушимым правилом для публикации скрытых съемок должно быть согласие, разрешение снимаемого человека. И абсолютное признание его права вето. Нужно руководствоваться принципами полного уважения к человеческой личности. Скрытая камера должна использоваться лишь для высоких и гуманных целей искусства и никоим образом не как инструмент для подглядывания в замочную скважину.

Ну а если скрытая камера применяется как средство обличения, разоблачения, осуждения? Трудно ответить на этот вопрос категорично, но думается, что нужно десять раз подумать, не принесут ли эти кадры больше вреда, чем пользы, не нанесут ли непоправимой травмы, не отрежут ли путь к исправлению.

●

В статье «Стоит ли снимать скрытой камерой» в газете «Советская культура» (от 6 сентября 1966 года) Т. Иванова пишет:

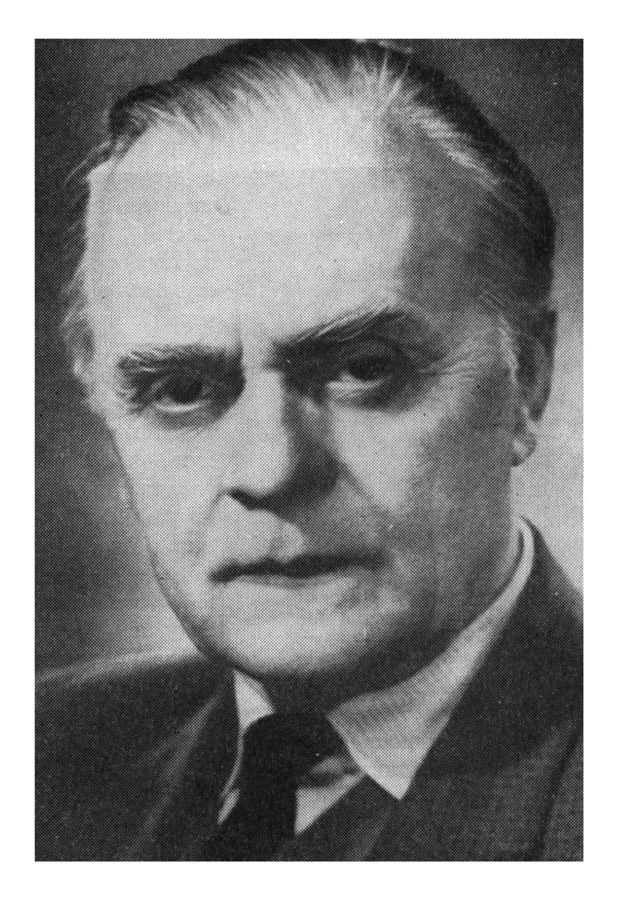
«В последнее время наше документальное кино переживает период бурного увлечения соблазнами новой художественной стилистики. И она действительно открывает перед кинодокументалистами широкие, заманчивейшие возможности. Она действительно «расковала» кинодокументалиста и его натуру, помогла нашим документальным фильмам избавиться от многих отягощавших их в предшествующие годы недостатков. Но вот все чаще начинают раздаваться отрезвляющие голоса: непринужденность, непреднамеренность, непредвзятость—все это еще не может служить художественной самоцелью, стилистика, родившаяся из этих устремлений,— это очень привлекательная стилистика, но не ключ, открывающий все двери».

Со многим в этом предостережении можно согласиться. Но не со всем. Да, конечно, непринужденность, непредвзятость не должны быть самоцелью. Они должны служить лишь средством для выявления идеи фильма. Если фильм превращается в набор кадров, где жизнь просто зафиксирована в ее естественном течении, но не осмыслена,— значит скрытая камера как инструмент художнического исследования использована впустую.

Да, конечно, скрытая камера не может и не должна исключить, заменить, вытеснить все остальные приемы документального кинематографа. Всякой теме — свое решение.

И не все двери скрытая камера открывает. Но многие. И с каждым днем таких дверей, открытых в новые области творчества, становится все больше.





Федор НИКИТИН

Актер, которого мы все «проходили»

В Ленинградском Доме кино показывали короткометражную ленту по чеховской «Лебединой песне». Перед просмотром выступал Федор Михайлович Никитин. Он рассказывал о своем герое, состарившемся комике Василии Васильевиче Светловидове. А потом погас свет, и началась исповедь другого актера: с Василия Васильевича Светловидова спадало шутовское одеяние Калхаса, и перед зрителем представали Димитрий из «Годунова», Лир, Гамлет, Отелло...

Я смотрел на экран и вспоминал вгиковские просмотры по истории кино — немые фильмы Фридриха Эрмлера; незабываемый Федор Никитин в них — как правило, лицо рефлектирующее, ранимое и беззащитное. В свое время кто-то из критиков точно назвал Никитина «Мышкиным 20-х годов».

Сегодня Федор Михайлович грустно резюмирует:

— Князь Мышкин — ну, самая «наимоя» роль, но сыграть ее в годы оные я не имел возможности. Сейчас я восхищаюсь Мышкиным Смоктуновского. В судьбе этого поразительного актера — счастливое сочетание, совпадение личного подвига, творческого и времени его свершения.

Путешествуя взглядом по вееру разложенных на столе фотографий — кадров из никитинских фильмов,— я думаю о том, что актер все-таки сыграл своего Мышкина: он проглядывал и в Вадьке из картины «Катька — Бумажный ранет» и в унтер-офицере Филимонове из «Обломка империи».

В книге «Лицо советского киноактера» Никитин писал: «Линия роста всякого молодого художника неизбежно напоминает кривую температуры. Она острыми углами падает и взвивается вверх. Сейчас я перехожу уже в такой возраст, когда эта линия должна уравновеситься и упрямо полезть вверх. Мне очень хочется работать, я ощущаю себя значительно выросшим и убежден, что рассказанный мною творческий путь есть, в худшем случае, только первая, вводная половина моей творческой жизни».

Эти слова принадлежали актеру с восемнадцатилетним стажем. Дата — 1935 год.

●

Творческая биография Никитина началась в 1917 году. Сын дворянина, царского генерала в отставке, он принадлежал к отряду молодой русской интеллигенции, которая, порвав с прошлым, сразу, безоговорочно приняла революцию и включилась в создание нового, советского искусства.

Свой путь Никитин начинал в провинции.

—Мною руководило только страстное желание приблизиться к этому храму — театру, войти в число его посвященных, дышать его таинственным воздухом и мечтать о том, что когда-нибудь и ты станешь «жрецом» — премьером. Это желание возникло, когда мне было десять-одиннадцать лет, и я стремился к своей цели через все семейные и прочие препятствия. Мы, молодежь, старались постичь тайну искусства больших провинциальных актеров, которые так волновали нас тогда. Кроме того, мы получали «дисциплинарное» воспитание,



«Катька—Бумажный ранет». Ф. Никитин — Вадька

а это очень важная вещь. Умение быстро работать, способность мобилизовать себя так, чтобы с двух-трех репетиций входить в спектакль и играть роль, хотя бы и маленькую,— это прекрасная школа театральной провинции, школа надолго.

В том же 1917 году я впервые снялся в кино у Ермольева в фильме «Тереза Ракен», который поставил режиссер С. Ценин (впоследствии актер Камерного театра), в небольшой роли грума.

Судьба привела меня в Одессу, где мне посчастливилось попасть в кружок молодых актеров, занимавшихся под руководством Е. Г. Гаккеля. Здесь я впервые вкусил радость коллективной творческой работы, где профессиональная сторона жизни очень вплотную связана со всем твоим бытием. Я в это время чувствовал неодолимую потребность в новой, еще непонятной, грозной, но прекрасной, необычайной жизни, рожденной революцией. И вот осенью 1920 года я переезжаю в Москву.

В студии МХТ-II Никитин занимался у замечательного режиссера и педагога В. Мчедлова, который вскоре связал его с дочерним МХАТу театром «Летучая мышь». Здесь впервые раскрылись в Никитине возможности характерного актера. Он играет принца Фарускада в сказке К. Гоцци «Женщина-змея», братьев-близнецов в «Близнецах из Брайтона» Т. Бернара, в старинном водевиле, в скетче — в ролях, требующих легкости перевоплощения, отточенной пластики и свободы воображения.

«Парижский сапожник». Ф. Никитин — Кирик



В Студии импровизации он вместе со своими товарищами занимается изучением и реставрацией на современной почве забытых приемов итальянской комедии импровизации.

В это время в Краснопресненском районе Москвы Никитин организует школу по художественному воспитанию одаренных детей. Он стремится к созданию своего, особого, необыкновенного театра.

— Эта школа, называвшая себя «Потешным кольцом», состояла из детей 10—14 лет. В этом детском коллективе для меня и моих товарищей был прообраз будущего нашего театра. Мы считали, что детей нужно развивать всесторонне, обучали их рисованию, лепке, пластике, они занимались литературой, музыкой и, конечно, театром. Но театр мы им подавали как игру, никак и ничем не скованную, которая развивала фантазию и воспитывала одновременно вкус к выразительности. Мы показали — сначала в «Летучей мыши», а потом в помещении Второй студии для всего МХАТа — спектакль, где играли наши дети и где импровизация была вольной настолько, что мы сами не знали, чем кончится действие. Спектакль имел успех, это можно сказать смело, и присутствовавший на нем Станиславский был очень доволен, он настолько увлекся, что предложил нам сделать в самом МХАТе силами наших детей утренник— импровизацию на тему «Синяя птица».

Начинание, которое осталось одним из эпизодов бурной театральной жизни 20-х годов, для Никитина стало этапом жизни, обнаружившим призвание к педагогике, которой он верен и по сию пору. В 1930—1931 годах Федор Михайлович был одним из организаторов и педагогов актерского факультета Института кинематографии, а совсем недавно под его руководством завершил учебу первый актерский выпуск вечернего отделения Ленинградского института театра, музыки и кино.

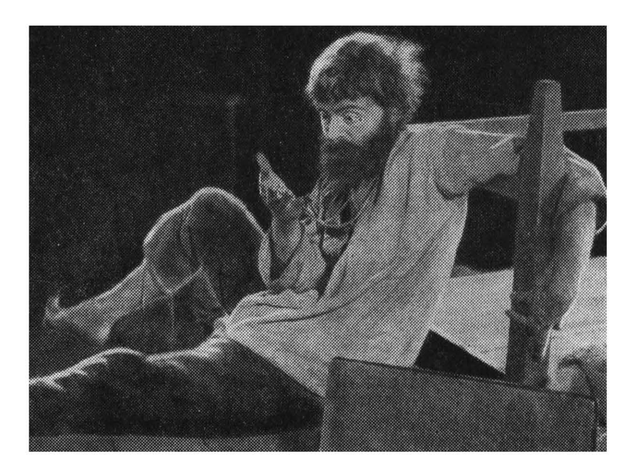
... Но все это потом, позже, тогда же шел 1926 год. После гастролей с театром по Маньчжурии Никитин переехал в Ленинград. До начала сезона в Большом драматическом театре, куда ему предложили ангажемент, было еще далеко, и, зарабатывая на жизнь, Никитину пришлось работать и контролером на речных пароходах, и в банке инкассатором, он пробав-

лялся журналистикой и продавал жестяные календари. Пытался пробиться в кино. Однажды его допустил к себе режиссер Чеслав Сабинский, но обнаружил полную нефотогеничность.

— Не знаю, что было бы со мной, если бы не объявление в газете, что режиссеры Эрмлер и Иогансон ставят фильм «Катька — Бумажный ранет». С надеждой получить хоть крохотную роль я явился в группу — в парусиновых брючках, обтрепанном пиджаке, с жалким галстучком на шее, худой, небритый, с воспаленными глазами. Эрмлер посмотрел на меня и сказал тихо и спокойно: «А вот и Вадька».

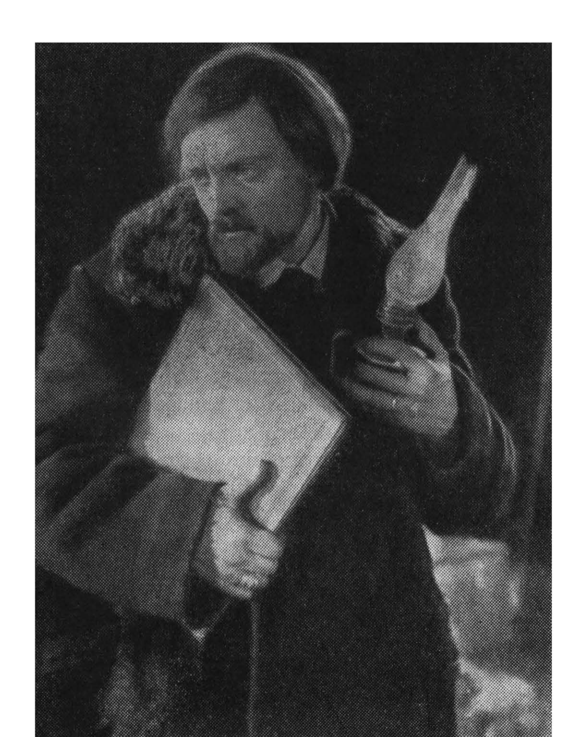
Меня утвердили на роль, и я почувствовал, как пригодились мне месяцы моих недавних мытарств. Но меня обуяла жадность, все казалось, что материала настоящей жизни мне не хватает, и я ходил по рынкам, по Лиговке, по пивнушкам, знакомился с тогдашним «дном». На пробную съемку я пришел в костюме моего Вадьки, проделав весь путь от дома до кинофабрики почти целиком пешком и испытав на самом себе перемену отношений с людьми, связанную с переменой костюма. Я старался сохранить в себе все впечатления, которые «работали» на образ, пытался пережить их заново, изнутри...

С этого момента судьба актера тесно связана с кинобиографией Фридриха Эрмлера, режиссера, особенно внимательного к человеческой индивидуальности, подробно анализирующего состояние человека в острой, кризисной ситуации, очень типичной для времени.



«Обломок империи». Ф. Никитин — Филимонов

«Дом в сугробах». Ф. Никитин — музыкант



В фильмах Эрмлера этого периода Федор Никитин предстает как актер остропсихологический. Он в чем-то родствен чаплиновскому Чарли, этот бродяга с ленинградских окраин 20-х годов, нелепый и трогательный в своей заботе об уличной торговке Катьке, этот Вадька, отстаивающий ее от хлыща и соблазнителя Сеньки Жгута.

А потом Эрмлер снимает «Дом в сугробах», где Никитин играет интеллигента, напуганного революцией. Он не понимает ее, он прячется в душном мирке своего дома, беспомощный, пожилой, чудаковатый человек. Как будто от революции можно укрыться. Но он искренен, честен, и когда жизнь его настигает, настоящий переворот происходит в нем самом, в его мятущейся, неспокойной душе.

В фильме «Парижский сапожник» Никитин снимается в главной роли — глухонемого Кирика.

— Перед тем как приступить к работе, я получил первую, кажется, в истории советского кино творческую командировку. Меня посылают на две недели в город Павловск, в колонию глухонемых, в которой я живу в реальной среде моего персонажа и буквально не отхожу от одного сапожника — учусь «разговаривать», перенимаю движения, мимику, манеру поведения. Стараюсь примерить образ на себя.

И мне вспоминается «Парижский сапожник»: лужайка, где глухонемой Кирик танцует «дирижабль» — странный, ни на что не похожий и неизвестно почему заразительный танец немого кино.

— Вообще обидно, что утеряна у нас эта практика 20-х годов, когда можно было заранее проверить какие-то свои наметки, детали



Федор Никитин — командир взвода. (1941)

во внешнем облике персонажа, в той характеристике, которая тебе видится. Когда снимали «Обломок империи», я в гриме Филимонова ходил по городу, а режиссер и другие члены группы шли сбоку, со стороны наблюдая за прохожими. Меня принимали за вернувшегося из германского плена, и я уже чувствовал контакт с будущим зрителем, это заставляло верить в себя.

Это, пожалуй, вершина творческого содружества актера и режиссера — унтер-офицер Филимонов в «Обломке империи», в котором Никитин, как он сам говорит, почувствовал необходимость «оторвать какого-нибудь Гамлета».

Излишне обобщенный в сценарии К. Виноградской, образ у Никитина вобрал в себя не только все российское, национальное, он приобрел социальную окраску. На экран пришел человек травмированный, поверженный, переживший сильнейшие исторические катаклизмы и потерявший в них самого себя, оборвавший все связи с прошлым. Человек ниоткуда, Филимонов попадает в мир, где все бесконечно ново, где так сложно сориентироваться, но само время благоприятствует личности, и в этом новом мире она находит для себя опору — унтер-офицер Филимонов становится гражданином СССР.

Кинематограф развивается необыкновенно бурно, как бы молоды мы ни были. Фильмы стареют, блекнут спустя год-другой, а иные и через десятилетия светят своим неповторимым светом.

И тому, что «Обломок империи» среди них, мы во многом обязаны таланту Федора Никитина, который в известной мере обогнал свое время. Дело не только в том, что унтер-офицер Филимонов стал одним из первых в кинематографии образов, органически вобравших в себя события, которые потрясли мир до основания, разрушив и преобразив незыблемые прежде нравственные законы. Никитин в этой роли совершенно современен в своей пластике, в способе мышления, я бы даже сказал, в манере общения со зрительным залом, насколько возможно оно в кино.

«Мышкин 20-х годов»... Они вспоминаются как герои многосерийной ленты, эти чудаки с грустными глазами, растерянные, неприкаянные, неуспокоенные. В них живет вера в добро, и почти детская наивность, и восторг открывателей новых истин, в них — неподдельная нежность и открытое сердце, верность душевному долгу, своей совести.

В героях его тогдашних и в последующих полуэпизодических персонажах — отпечаток его собственного актерского, художнического ви́дения мира. Его соучастие в судьбе персонажа всегда отчетливо. Духовное для его героев — в постоянном движении, в развитии, они борются и со своими колебаниями и со своим непостоянством, одно для них неизменно — доброта, свойство природное, закрепленное однажды и навсегда. Это образы, созданные добрым и—пользуясь словами Достоевского о Мышкине—«вполне прекрасным человеком».

●

Как удивительна и как все же типична для человека его поколения судьба Никитина... Выпускник кадетского корпуса, в 1941 году Никитин становится выборным командиром пулеметного взвода, составленного из актеров, режиссеров, рабочих сцены — ленинградских ополченцев.

— Потом мы стали агитвзводом Ленфронта. Это был особый взвод: на одном плече у каждого пулемет или винтовка, на другом — ящик с гримом. Обслуживали передовую, иногда играли вполголоса: немцы были совсем рядом. Командующий говорил нам: «Вы одним концертом делаете больше, чем десять политработников полка»... Вспоминаю большую нетопленую комнату, 35-градусный мороз за окном и сидящих прямо на полу людей в маскхалатах. Я был ведущим и читал патриотические стихи о Суворове. Чувствую, что читаю, как в бочку: все спят непробудным сном. Ну, что же делать?.. Краткое совещание с бригадой, на ходу перестраиваем программу. Концерт продолжается, вот уже возгласы отдельные из зала, потом смех, потом мы поем уже все вместе — и зал и сцена. На следующий день — новая аудитория, перед концертом — многокилометровый переход пешком, после концерта — баланда и 250 граммов хлеба, самый бесценный в моей жизни гонорар.

Это самый гордый и счастливый период моей жизни. Помню, в январе 1942 года встретил на улице совершенно исхудавшую Ольгу Берггольц. «Ну, Федя, как вы?» А я был счастлив по-настоящему, чувствовал себя в ладу с самим собой, был связанным со всем народом в трудный его час.

Я действительно именно тогда понял, что такое счастье. Раньше я завидовал героям

первых пятилеток и стыдился своей «чистой» профессии, и вдруг мое оружие пригодилось, стало нужным армии...

Во время войны и в первые послевоенные годы Никитин — в Ленинградском блокадном театре (позднее — театр имени Комиссаржевской). Ему отдано шестнадцать лет жизни. Здесь он сыграл Воропаева в павленковском «Счастье», Грацианского в «Русском лесе», Сомова в «Сомове и других», Райского в «Обрыве», Кузовкина в «Нахлебнике». А кино к тому времени куда-то отошло или почти отошло...

Сегодня Никитин рассказывает:

— Меня как-то познакомили с молодой актрисой. А она говорит мне: «А мы вас во ВГИКе проходили!» Слышать это приятно, но больше грустно, когда тебя принимают только задним числом, а за плечами почти пятьдесят лет актерского стажа. После 1933 года меня практически не снимали. В кулуарах считали, что «Никитин отснят», что «Эрмлер его израсходовал». Да, в общем прошло время «рефлектирующих полуинтеллигентов». Это перестало интересовать. Думаю, из-за того, что не характеры были нужны многим режиссерам, а монументы или же типаж — причем весьма определенно и четко скорректированный.

Тридцатые годы для Никитина были временем проб, утверждений и отказов в утверждении на роль, временем обвинений в несуществующих грехах. Кто-то из режиссеров не разглядел в актере взрывного темперамента, кому-то не хватало в нем поэтичности. Кинематограф всегда был мало благодарен своей истории, и в кинотеатр Никитин приходил просто как зритель.

Правда, его снимали в эпизодах.

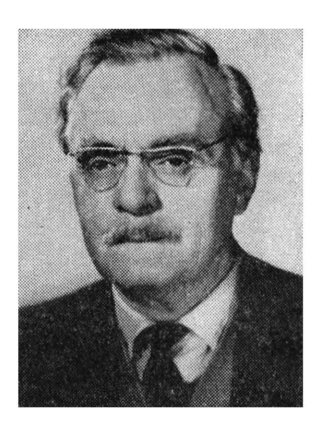
Вернее будет сказать, что его не снимали, а использовали как типаж, и дальше типажности эти роли не шли. Словом — эпизоды как эпизоды: отсняли и забыли.

Просматривая в 1948 году актерскую картотеку «Ленфильма», режиссер Г. Рошаль встречает знакомое имя: «Ф. М. Никитин». «Тот самый?! «Обломок империи»?! «Парижский сапожник»?!» «Жив?!» «Жив».

Так началась новая полоса в творчестве Никитина, связанная с серией биографических фильмов, поставленных Г. Рошалем: «Академик Иван Павлов», «Мусоргский», «Римский-Корсаков» и вот уже совсем недавно — «Год, как жизнь».

Это были, как правило, второплановые персонажи, роли, не обязывающие ни к чему, кроме приблизительно верного воссоздания на экране «замечательной личности». Однако и в этих работах актера было стремление преодолеть функциональную узость драматургии, по-своему, по-никитински увидеть образ. Его участие в фильмах «Мусоргский» и «Академик Иван Павлов» было отмечено Государственными премиями.

Все эти годы Никитин много пробуется, иногда снимается, мечтая о ролях не столько больших, сколько значительных...



«Перед судом истории». Ф. Никитин. Фотопроба на роль Историка

— Приглашение режиссера Гориккера на роль короля Рене в «Иоланте» я принял с недоумением, а теперь вспоминаю благодарно. Как-то вдруг работа эта сомкнулась с моим прошлым, с Великим Немым. Вся партия была в пластике. Иван Петров на фонограмме существовал в абсолютно оперной манере. Я должен был всеми средствами локализовать его голос, ликвидировать эту «оперность». Здесь был порог преодоления, стимул в решении необычной, новой для меня задачи. И я с удовольствием продолжил работу с Гориккером в «Каменном госте».

Почти подряд выходят на экран фильмы с участием Никитина. ...А я рассматриваю фотографии прошлых лет: актерские пробы Никитина на роль Историка в фильме Эрмлера «Перед судом истории». Все, казалось, должно было благоприятствовать удаче: и сам материал, в котором возвращалось былое — прожитое, пережитое, и характер съемок, в сущности, импровизационных, и, конечно, возобновляемое сотрудничество с Эрмлером. Рассматриваю с грустью — слишком длинна дорога от замысла к осуществлению, и мало ли чего не случается на этой дороге. Свидание с прошлым не состоялось, как и многое другое...

Право, нужны действительное мужество и настоящая преданность делу, чтобы пройти такой путь и остаться в строю, в форме, в действии.

У Никитина были перерывы в работе, но не было простоев. Когда нет съемок, он пишет (его пьесу «Народный артист республики» показывали фронтовые театры — она выдержала 500 представлений), он преподает, он руководит сегодня актерской секцией Ленинградского отделения Союза кинематографистов. Его числят в ветеранах, а он полон жизни, полон надежды и по-прежнему ждет роли — Федор Никитин, актер, которого мы все «проходили».

Ю. ШИРЯЕВ

В рамках V Московского международного кинофестиваля состоялось, по существу три самостоятельных смотра мирового киноискусства: помимо фестиваля художественных фильмов внимание зрителей привлек фестиваль документальных и короткометражных фильмов, а также впервые проводившийся фестиваль фильмов для детей и юношества. В этом номере мы публикуем статьи, посвященные документальным и детским фильмам.

Л. РОШАЛЬ

Вокруг да около и вглубь

Международный фестиваль документального кино... Это похоже на грандиозное, увлекательное путешествие чуть ли не по всем странам мира. Путешествие, какое вам вряд ли удалось бы совершить за всю свою жизнь...

Вы увидите не только голландские мельницы и испанскую архитектуру, не только новогодний праздник в Болгарии и карнавал на улицах ночного Рио-де-Жанейро. Вы сможете, например, побывать в царстве арабских сказок — в Багдаде. Авторы иракского фильма со средней скоростью, скажем, фордовского лимузина провезут вас по кривым и узким улочкам, по которым словно скользят тени сказочных влюбленных. Они покажут вам величественные развалины эпохи Вавилона и шумерийцев. Вам придется задрать голову, любуясь голубыми сферическими куполами древних мечетей. В какое-то мгновение вам даже покажется, что из украшенной резьбой двери выйдет вдруг мерзкий старикашка в белой чалме, числящийся по дворцовой номенклатуре в должности халифа, и скрипучим голосом предложит в жены свою красавицу дочь, если вы ответите на его очень коварные три вопроса. Если эти вопросы будут о дорогах и отдыхе путника, не пугайтесь: авторы картины любезно подскажут вам, по какой автостраде лучше поехать, в каком мотеле лучше остановиться и помыть свою машину и в какой кофейне лучше всего перекусить и отдохнуть в прохладной тени деревьев. Для большей убедительности они сделали это при помощи цветной пленки (весьма хорошего качества) и назвали свою картину «Искушение вернуться» (автор сценария и режиссер Виктор Хаддад), полагая, что уж хотя бы раз вы в Ираке побывали.

Дополнительное преимущество кинопутешествия кроме всего прочего заключается в том, что вашими спутниками могут оказаться самые неожиданные люди. Например, в поездке по Тунису таким спутником станет президент Финляндии Урхо Кекконен, совершивший в 1965 году государственный визит в эту страну (фильм «Официальный визит в Тунис», режиссер и оператор Ниило Хейно). И снова — после пышных официальных приемов, приветственных речей и тостов, взаимных рукопожатий и улыбок — вы отправляетесь в путь. Передвигаться вы будете все с той же средней скоростью лимузина, а иногда и курьерского поезда, следующего вне расписания, лишь изредка делая короткие остановки, чтобы насладиться или красотой экзотической природы, или зрелищем экзотических танцев, или экзотическими состязаниями стремительных арабских скакунов с гибкими всадниками на спине. Остановившись в одной из деревень, президент — прекрасно тренированный спортсмен, отличный лыжник — снимет ботинки и носки по примеру местных жителей залезет на высокую кокосовую пальму, чтобы сбить волосатый кокосовый орех. Ах, какое же это, наверное, удовольствие так вот запросто влезть на пальму и сбить орех, тем более что снизу внимательно подстраховывают гостеприимные хозяева и возможность нечаянно сорваться практически равна нулю.

Передышки фестиваль не дает — вы все время в движении. Не успели расстаться с тунисцами, как встречаетесь с умельцами народных промыслов Пакистана и их изделиями — плетеные циновки, расписные ткани, чудо-ковры. А в следующую минуту уже индонезийцы приглашают вас полюбоваться народными танцами острова Суматра. А еще через мгновение вы участвуете в празднике малийской молодежи, проходящем в столице республики — городе Бамако.

Западногерманский цветной фильм «Последний рай» познакомит вас не только с распространенными животными, но и с вымирающими, которых можно встретить лишь в национальных заповедниках тех или иных стран. Вы увидите

ящерицу, предки которой знавали лучшие времена, когда не было этих странных существ — людей, безжалостно истребивших ее«соплеменников», а степные пространства с высокими травами бороздили такие грациозные красавцы, как динозавры. Фестивальный экран даже заставит вас обратить внимание на то, на что в обычной жизни вам бы показалось по крайней мере странным обращать внимание, — на навозного жука. В удивительно снятом швейцарском фильме «Секрет жизни» режиссер Август Керн рассказал, какие поистине гигантские усилия затрачивают эти самые жуки для воспроизведения потомства. И не только жуки, но и другие представители всемирной фауны — от простейших беспозвоночных до млекопитающих. Кропотливость научных наблюдателей в этой картине поразительна, и первые двадцать минут она смотрится с неослабевающим вниманием. Но так как за эти двадцать минут дело доходит только до кукушек, подбрасывающих свои яйца в чужие гнезда, а вы уже начинаете понимать, что авторы на этом не остановятся, что пингвины и фламинго, полевые мыши и носороги, морские львы и львы обычные, обезьяны с красными задами и обезьяны без красных задов, но с черной волосатой грудью еще впереди (картина идет полтора часа), то на ум вам приходит меланхолическая и явно лженаучная мысль, что «тайны» в общем-то никакой нет и что при всей возможной специфике процесс воспроизведения потомства довольно однозначен. Профессионально, на высоком уровне снятый фильм не стал действительно талантливой картиной по той простой причине, что сестра таланта, как известно,— краткость. Фильму не хватает того лаконизма, которым отмечена другая научная картина фестиваля, английская лента, сделанная Рональдом и Розмари Истмэнами,— «Частная жизнь зимородка».

●

В достаточной степени вкусив науки, вы можете двигаться дальше — навстречу новым странам, пересекая границы и континенты. От увиденного захватывает дух, темп движения возрастает. Но в краткие мгновения передышек, когда в зале зажигается свет, чтобы отметить конец одной картины и начало другой, вы все чаще и чаще задаете себе вопрос, который, в конце концов, наверное, задает себе каждый путешествующий: для чего вы отправились в путь?!

Для чего люди, отказываясь от привычных домашних удобств, трясясь в поездах, укачиваясь в самолетах и пароходах, мыкаясь по гостиницам, стремятся побывать в других странах?



«Официальный визит в Тунис» (Финляндия)

И для чего то в одном, то в другом городе мира собираются документальные фильмы многих государств на фестиваль.

Для чего?

Для того чтобы посмотреть жизнь разных стран?

Или, быть может, для того чтобы не только видеть, но и понять ее?

Ведь жизнь мира — это прежде всего мир вопросов.

Тех вопросов, которые задает себе каждый человек в отдельности, и тех проблем, которые ставят перед собой народы разных стран и человечество в целом.

Пусть недолго, пусть какие-то минуты — мы все же успели прожить в Ираке и Индонезии, в Мали и Танзании, в Бразилии и Колумбии. Но ведь важно не то, что мы прожили там, а что́ пережили. Наверное, для этого мы и отправляемся в путь. А не для того только, чтобы глазеть по сторонам — поверните голову налево, поверните голову направо.

Я думаю, нет ничего хорошего в том, когда кругосветное путешествие превращается иногда в путешествие вокруг да около. Благодаря швейцарскому фильму мы прикоснулись к некоторым «тайнам жизни» всевозможных пичужек, жучков и термитов, антилоп-гну и львов с шевелюрами битлов. Но авторы немалого числа фестивальных картин отказались хотя бы приблизиться к разгадке тайн той жизни, которая волнует людей в первую очередь,— жизни человеческого духа. К познанию этой жизни — вглубь, изнутри, а не поверхностно.

На фестивале прошла целая группа картин, которую я бы отнес к особому жанру «пленочных» фильмов. Как только начинается просмотр этих фильмов — гаснет свет и вспыхивает экран,— по залу обычно проносится шелест восхищения: «Какая пленка!» Но когда в зале вспыхивает

свет, а экран гаснет, то зритель, как это ни странно, произносит то же самое, правда, теперь уже с меньшим темпераментом: «Какая пленка!» Ибо добавить к этому нечего. Пленка была — пленка и осталась, а фильма нет. Превосходное качество цвета — единственная его особенность. В подобном «жанре» сделаны «Рельсы» (Англия) и «Маяк» (Франция), где экспрессия цветовых пятен, монтажно синхронизируемая с музыкальной фонограммой, прикрывает скудость мысли, если не сказать больше — ее отсутствие.

Где уж тут познать жизнь человеческого духа?!

В «Маяке» меня особенно поразил финал, когда в заключительных титрах появилась надпись, сообщающая, что картина сделана «по идее» такого-то. А «идея» такова: снять на пленку радужные отражения в зеркале маячного фонаря, смонтировать их, и только.

Наверное, картина ФРГ «Мини-сказка» тоже создана по чьей-нибудь «идее» — девица в мини-юбке расхаживает по городу, а разномастные мужчины с большим или меньшим аппетитом пожирают ее глазами... Зал молчал, не без прискорбия наблюдая за тем, как его любимый вид кинематографа — короткий фильм — превращался в «мини-фильм».

«Голос воды» (Голландия)



●

Теперь, путешествуя по странам фестиваля, вы делаетесь более осмотрительными. Вы знаете определенно, чего хотите — совершить путешествие не только в страну, но и в ее историю. Не только узнать народ, но и понять его судьбу. Стремительность передвижения вас теперь тоже не устраивает. Вы хотите вслушиваться и всматриваться, чтобы избавиться от туристской праздности и калейдоскопической неразберихи впечатлений. Традиционные маршруты привлекают вас все меньше. И, может быть, прежде всего потому, что на земле есть уголки, куда не могут заходить белоснежные корабли с комфортабельными каютами, где вас не встретят на берегу суетливые представители туристских компаний и услужливые гиды. Но как раз именно там происходят события, от которых зависят судьбы века.

Один из таких уголков земли — Вьетнам.

Я не сомневаюсь, что его кинодокументалисты с удовольствием сняли бы хорошую туристскую картину о своей стране — об исторических памятниках, об архитектуре городов, причудливо сочетающих древневосточные традиции с современным стилем, о не менее причудливой красоте джунглей и бамбуковых рощ. Они с радостью рассказали бы о мирных буднях народа, по своей природе удивительно мягкого и деликатного,— о трудной работе на залитых водой рисовых полях, о каждодневном выходе в море рыбаков.

Но они не могут этого сделать, не могут позволить себе такой роскоши, потому что земля горит. Огнем обезображена причудливая красота джунглей. Дымятся развалины — бомбы не разбирают архитектурных стилей. Сгорают в пламени люди, не в силах стряхнуть с себя огненные языки напалма.

И хотя люди по-прежнему забрасывают в воды свои сети, теперь они не только рыбаки — они еще и солдаты. Свое мирное дело они совершают лишь в короткие передышки между налетами вражеской авиации. Об их жизни и труде на одном из островов — маленьком клочке земли в Тонкинском заливе, по водам которого скользят вытянутые рыбацкие лодки,— поэтически рассказывает картина «У ворот ветра» (ДРВ) режиссера Нгок Куиня. Эти благословенные места, великолепно снятые оператором Кеу Тхам, сотрясают взрывы, вздымающие к небу столбы земли, и люди становятся солдатами. Все до единого: взрослые и дети, мужчины и женщины. Они готовы защищать свою свободу так же неустрашимо, как и партизаны местности Ку-Ки. Кинодокументалисты Национального фронта ос-

вобождения Южного Вьетнама сценарист Ли Минь Ван, режиссер Доан Куок, операторы Чунг Тянь и Чан Ню снимали свой фильм об этом партизанском крае в неимоверно трудных условиях. Камера сопровождала их в бою, в смелых ночных вылазках, они не выпускали ее из рук во время бомбежек.

Картина «Партизаны Ку-Ки» не может блеснуть ни качеством пленки, ни четкостью изображения — то дым пожарища вдруг застилает все пространство кадра, то неожиданно вздрагивает камера в минуту взрыва. Но вот что удивительно: то, что мы в обычном случае сочли бы недостатком фильма, на этот раз оборачивается его достоинством. Шероховатости съемки придают увиденному еще большую достоверность. Вьетнамские кинематографисты рассказали в этой картине о людях, для которых главное — мирный труд. В свободную минуту они возделывают поля, высаживают рис. Но свою землю они готовы отстаивать до конца. В этом непоколебимы все — и молодые солдаты, внимательно слушающие военную сводку по радио в перерыве между боями, и дети, помогающие строить лесные завалы, и женщина, прильнувшая к пулемету.

Фильмы Вьетнама, так же как и картина кубинских документалистов Родригеса и Манолеса «Ханой, вторник, 13», где острая публицистичность репортажа соединена с прекрасным монтажом хроники вьетнамской войны, в отличие от многих фильмов фестиваля как раз и поведали нам о жизни человеческого духа, о его стойкости. Эти картины явились документами печали и ненависти, муки и мужества. Они сразу же выделились из общей массы фильмов эмоциональностью рассказа о подлинных людских трагедиях, не имеющих ничего общего с милыми происшествиями, какие случаются с барышнями, если на них юбчонка на двадцать сантиметров выше колен.

Вьетнамский ребенок, мечущийся в дыму и пламени, стал как бы символом трагедии.

Подобный кадр можно найти в фильме о любой войне, будь то картина Алжира, посвященная борьбе Востока с колониальной властью за независимость, или лента американского режиссера Л. Рогозина «Хорошие времена, замечательные времена», где отдельные эпизоды недавней корейской войны и Отечественной войны нашего народа, как две капли воды, похожи на то, что происходит сейчас во Вьетнаме,— мечущийся в огне ребенок, рыдающий младенец рядом с трупом матери.

Наверное, фильм Л. Рогозина, показанный на фестивале вне конкурса, по сходству материала



«Два Вилли» (ГДР)

и постановке некоторых проблем можно было бы сравнить с «Обыкновенным фашизмом». Думаю, что рогозинская картина от этого сравнения не выиграла бы. В ней есть, на мой взгляд, определенная рыхлость в построении, ощутимая прежде всего потому, что игровые элементы современных эпизодов далеко не всегда органически монтируются с документальной хроникой. И все же французы, по-видимому, правы, когда говорят: сравнение — не доказательство. У картины Л. Рогозина есть свой стиль, своя генеральная тема. Каким образом человек превращается в убийцу — вот основное, что хочет понять автор.

Какие социальные, психологические, нравственные причины иной раз не только воспитывают человека головорезом, но и служат для него моральным оправданием аморальных поступков?

Почему есть люди, для которых война является наиболее приемлемым делом, необходимым и единственным способом их существования, профессиональной работой?

«Хорошие времена, замечательные времена»,— говорит старый английский вояка с орденскими колодками на груди, вспоминая первую мировую войну. Автор соединяет эту тираду бравого старичка с хроникой той войны — солдаты, бегущие в атаку и падающие на ходу, окопы, полные убитых.

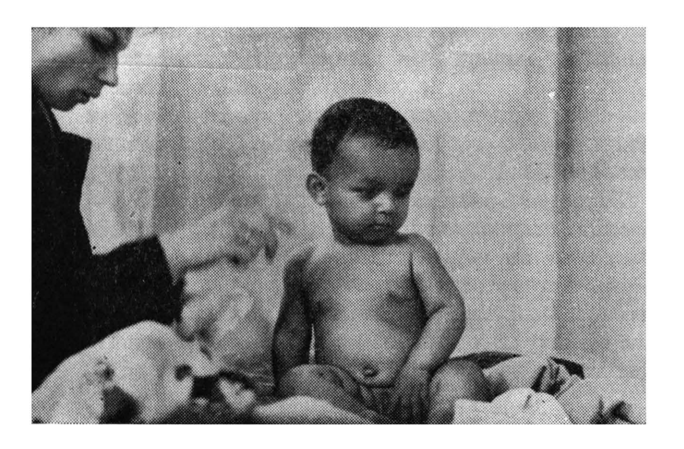
Один из участников корейской войны рассказывает, что это была война без славы. Но он все-таки стрелял. Сначала вы не убиваете, а потом... ну а потом как бы заводитесь.

Л. Рогозин говорит в своей картине о моральной ответственности тех государственных систем, которые превращают людей в скот, послушный ефрейторскому окрику. Гитлер гладит по головке малюток в белых платьицах, Геринг сует в их ротики шоколадки. Потом, когда малютки подрастут, фюрер напомнит им, что они должны быть безжалостны. Мальчики будут заниматься физкультурой, изучать военное дело и бить на парадах в барабаны. Безжалостность они в себе воспитают: они с легкостью пройдут почти всю Европу, оставляя за собой трупики детей с простреленными лбами. Остановятся они только тогда, когда им станет страшно,— под Москвой и в Сталинградских степях. Один из них опустится на пушечный лафет и, обхватив голову руками, задумается — может быть, впервые в жизни.

«Чемпионат мира по гимнастике» (ФРГ)



«Материнство» (Польша)



Но, говоря о безнравственности тоталитарного фашистского режима, Л. Рогозин не снимает моральной ответственности и с каждого человека в отдельности. Один из бывших вояк заявляет, что, в принципе, он не имеет ничего против маршей мира. Если нужно, если есть охота, пусть люди ходят, но его, пожалуйста, не беспокойте. Не с этого ли начинается убийца?

...Взвод фашистских солдат пройдет мимо руин взорванного ими города. Отзвук их печатающего шага как бы слышен в комнате, где сегодня собрались участники марша мира,— разговор с главного переходит на безделицу, они рассказывают друг другу смешные истории. И все-таки пусть будет слышен этот отзвук, пусть никогда не будет забыт — в этом пафос картины Л. Рогозина.

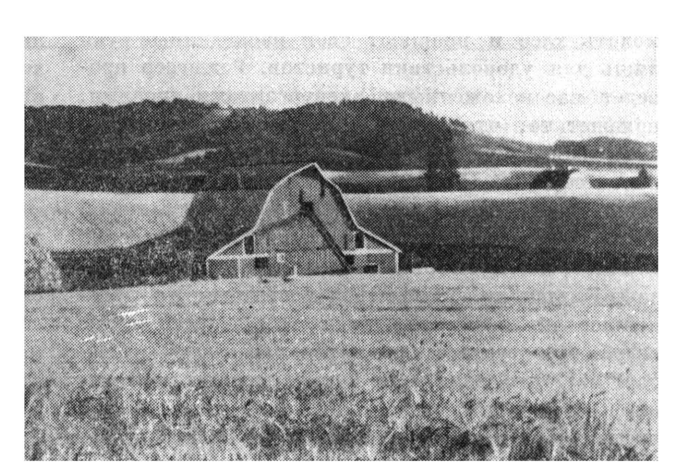
Может быть, самая страшная и самая противоестественная трагедия войны в том, что дети уходят из жизни раньше родителей.

Старая, убеленная сединой Епистимия Федоровна Степанова сама до сих пор не в силах понять, за что ей была ниспослана эта великая несправедливость — потерять в войнах всех девятерых сыновей. Одного — в гражданскую, другого — на Халхин-Голе, остальных — в Отечественную. И никто ей не может этого объяснить — ни бог, которого она, наверное, уж сколько молила отвести смерть от сыночков, ни односельчане, ни единственная дочь. Но люди всегда готовы прийти на помощь, утешить, порадовать. Соседка, такая же старая, как и она сама, поплачет вместе с ней, дочь позовет пожить в городе, а многочисленная родня, внуки и правнуки, и просто добрые друзья Степановых соберутся за праздничным столом в день девяностолетия Епистимии Федоровны, чтобы сказать ей слова благодарности. И главное слово, главный тост произнесет человек с боевым орденом на лацкане и пустым рукавом пиджака. А незнакомые, но такие же близкие люди встретят ее и, бережно поддерживая, отведут к могиле младшего сына, Героя Советского Союза, погибшего на Днепре. Со всех же концов страны к ней приходят письма, авторы которых просят разрешения называть ее «мама».

«Слово об одной русской матери» Б. Карпова и П. Русанова достойно раскрывает эту тему — тему боли и печали. Правда, картине не хватает известной строгости построения. Ей свойствен тот же недостаток, какой был заметен и в предыдущей картине этих же авторов «Сергей Есенин»— определенная разностильность. Многочисленные



«Частная жизнь зимородка» (Англия)



«Жатва» (США)



хоры, звучащие в фонограмме, не столько усиливают эмоциональное звучание фильма, сколько нарушают строгую эпичность повествования, придают отдельным эпизодам характер напыщенности (за исключением, пожалуй, народной песни в сцене приезда Е. Ф. Степановой в деревню). Песня времен войны «Соловьи» — прекрасная песня, но от слишком частого использования она стала своего рода «общим местом». Я вовсе не отвергаю самой возможности слияния различных начал — эпических и лирических — в одном фильме, но это требует большей органичности, тонкости.

Если в картинах Вьетнама, в фильме Л. Рогозина, в ленте Б. Карпова и П. Русанова жизнь человеческого духа познается в трагедии, то голландский режиссер Б. Хаанстра идет от обратного — от улыбки, остроумной фразы, доброй насмешки, хотя и не отказывается от рассказа о трагическом. При этом его повествование не лишается значительности, и, возможно, ваше путешествие в Голландию с помощью фильма «Голос воды» за время фестиваля покажется одним из самых интересных.

Картина начинается, как я уже писал, с традиционного — с ветряных мельниц. Они давно перестали выполнять непосредственные функции — молоть хлеб и вращают свои раскиданные руки лишь для удовольствия туристов. Режиссер проведет вас исхоженными экскурсантами тропами, покажет то, что всем показывают, сообщит то, что всем сообщают: «Вода — главная особенность страны». Если бы картина тем и ограничилась, то вы бы поняли не больше, чем любой другой ординарный турист: вода — экзотический элемент, легко и красиво вписывающийся в пейзаж Голландии. Так же как мельницы. Но дальнейшее путешествие по стране, путешествие вглубь — встреча с людьми, их рассказы — убеждает вас, что вода — не только радость голландцев, но и их страдание, не только увлекательные прогулки на яхтах и катерах, но и тяжелый, напряженный труд. К воде приучают с детства — в маленьком бассейне. Те, кто посмелее, уже научились нырять, а кому пока еще страшно, пытаются помочь себе слезами.

Вода — это и стержень фильма. Ее необозримые пространства как бы сливают воедино все разнообразие эпизодов — от рыбного аукциона до эстрадных номеров в радиостудии. Может быть, оттого это слияние в иных местах фильма кажется несколько зыбким, скачкообразным.

Но, разумеется, не только вода здесь главное. В первую очередь мы слышим все же не ее голос, а людей.

Б. Хаанстра великолепно использует современные способы кинорепортажа — синхронную фонограмму, съемку телеоптикой. Рассказы рыбака с умными, живыми глазами (угрей, которых он ловит, он называет «посетителями церкви»), немолодых, но крепких, ладно скроенных яхтсменов, моряка, работающего в порту на швартовке морских кораблей, женщины, потерявшей во время наводнения почти всю семью, рассказы, наполненные то юмором, то взволнованной скорбью, удивительны в своей непосредственной достоверности. Ритм фильма, его монтаж, цвет, все его эпизоды подчинены одному — ненавязчиво, мягко, пластично познакомить с людьми, ведущими повседневную, подчас изнурительную борьбу с водной стихией. И побеждающими ее. Вот так же, как совсем крохотный мальчишка, который заливался горькими слезами в начале фильма, боясь поднырнуть под планку, и с которым мы снова встретились в финале картины — он бесстрашно плыл по водной дорожке бассейна. Трудом люди отвоевывают у природы свое право на счастье.

Вообще теме труда было посвящено немало фестивальных картин.

Фильм чехословацкого режиссера В. Куделки «Мужчины из скал» при помощи монтажа удачно передает ритм труда рабочих в каменоломне, хотя, быть может, автор находится под чрезмерным обаянием самих монтажных приемов.

Если наша встреча с Францией не состоялась в фильме «Маяк», то мы узнали ее в «Острове стали». Картина рассказывает о поразительном сооружении, созданном трудом конструкторов и рабочих для бурения в море нефтяных скважин. Сожалеть можно лишь о том, что это сооружение слишком поразило и авторов, которые сняли его со всех сторон и в разных ракурсах, и что их меньше поразили люди, потерявшиеся среди стальных конструкций.

Тот же недостаток есть и в американской картине «Жатва». Ее авторы взялись за рассказ о фермерах, от весны до осени, от зари до зари добывающих свой хлеб. Но сама заря авторов пленила больше, нежели люди. Пейзажи с огненными дисками восходящего солнца, с багровыми лучами захода и просто пейзажи полей с колосящимися хлебами, с очень красивыми, великолепно работающими сельскохозяйственными агрегатами выглядят на экране выразительнее человеческих лиц.

И еще одна область труда, не профессионального, а любительского, но не менее напряженного, приносящего такую же горечь неудачи и радость побед, как и всякий другой труд,— спорт. Ка-



«Слово об одной русской матери» (СССР)

надская картина «Волейбол» о матче СССР — США, казалось бы, разрушает самую логику игры. То несколько кадров подряд подач мяча, хотя вслед за подачей должен следовать розыгрыш на площадке, то подряд — пушечные удары над сеткой. Но в этих эпизодах, так же как и в блистательно использованном монтаже стоп-кадров, раскрывается логика физических и, я бы добавил, творческих усилий спортсменов. А в датском фильме «2 : 1», о футбольной встрече датчан со шведами, сам матч вообще не показан. Но все перипетии игры прекрасно отражаются на лицах болельщиков, до отказа заполнивших копенгагенский стадион. Сдержанные северяне темпераментно размахивают флажками, дуют в дудки, кричат до хрипоты. А результат матча предельно точно фиксирует фонограмма: дважды — оглушительный рев трибун и однажды — всеобщий вздох отчаяния. Два — один, знаете вы, хотя ни разу не увидели удара по мячу.

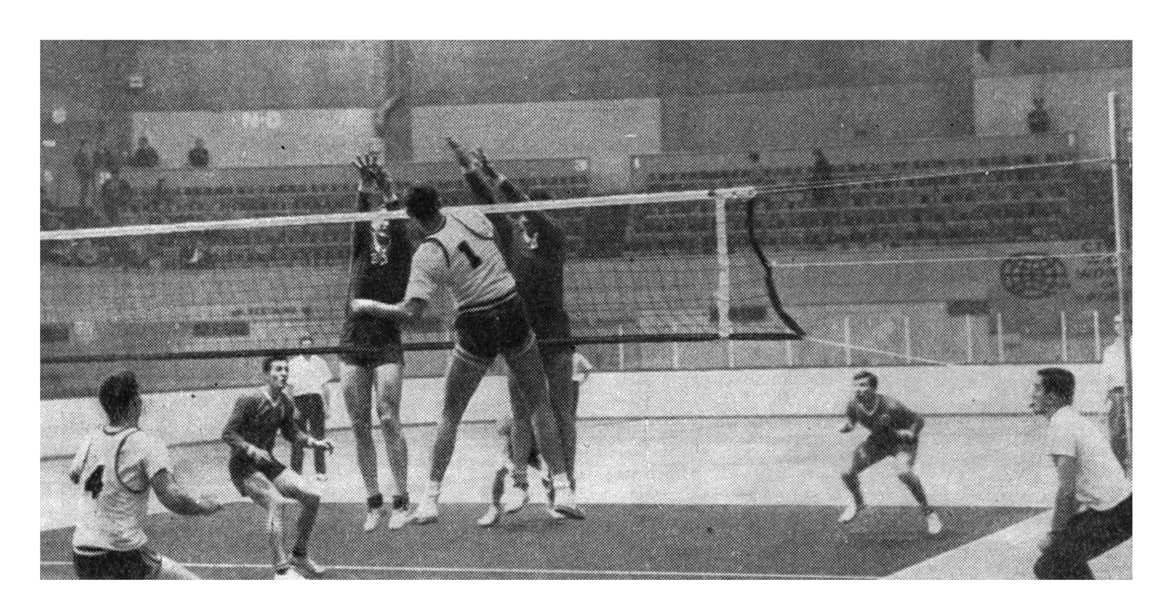
●

Итак, ваше путешествие подходит к концу. Все меньше стран остается впереди, все меньше встреч. Но вы еще успеваете побывать в гостях у Пабло Неруды, пройтись с ним по берегу моря, вслушиваясь в шипение волн и музыку его стихов. Вы повидаете картины маститого кипрского художника и рисунки талантливой десятилетней девочки из Болгарии. С помощью другого болгарского фильма вы даже успеете выслушать исповедь старого осла о его неблагодарной доле.

Вы славно прокатились, не правда ли?.. Вы повидали немало интересных стран и пережили немало прекрасных минут. Иногда веселых, иногда драматических, но прекрасных тем, что они были подлинными минутами искусства. И все-таки...

...И все-таки вы не можете отделаться от мысли, что ваше путешествие могло бы быть увлекательнее, глубже, полезнее. Авторы многих фильмов не показали вам больше того, что способен усмотреть глаз. А ведь зоркость художника — это умение увидеть нечто такое, что находится и за пределами видимого. Я говорю, разумеется, не о «диком глазе», каким обладал герой показанного на фестивале итальянского художественного фильма — кинорежиссер, для которого главным в искусстве было кровавое месиво псевдодокументальной сенсации.

Конечно, у кругосветного путешествия могут быть разные цели. Один из американских документальных фильмов (он не имел отношения к



«Волейбол» (Канада)

фестивалю) рассказал о двух крепких парнях — любителях катаний на доске по волнам морского прибоя. В поисках таких волн они совершают поездку по пляжам Африки, Австралии, Новой Зеландии. Видите, и это может стать целью путешествия. Разве плохо вот так проехаться в поисках круглогодичного лета и морской волны?— спрашивают авторы и добавляют:— Были б только деньги...

— И не было бы других забот, как искать волну,— добавим мы от себя.

На экране фестиваля была показана французская картина «Люмьер», где собраны кадры подлинных событий, снятые в 1896 году агентами великих изобретателей по всеми миру. Братья Люмьер сразу же поняли, какую силу приобретает экран, когда на его полотно проецируется сама история.

Мне кажется, что общий уровень нынешнего документального кинофестиваля, несмотря на отдельные прекрасные картины, был менее высоким, нежели предыдущего московского смотра. «Волейбол» — хороший фильм, но он слабее картины канадцев и тоже о спорте — «60 кругов», показанной на фестивале два года назад. Югославский режиссер С. Занинович рассказал в своем фильме историю о том, как уже немолодой сержант учит ироничных новобранцев бросать гранату. Историю милую, не без юмора, но не идущую ни в какое сравнение с его маленьким шедевром «Слеза на лице», удостоенным в прошлый раз главного приза. Конечно, не обязательно одни и те же художники и одни и те же страны должны всегда делать отличные картины. Но на фестивале этого года среди документальных картин не было фильма, равного «Слезе на лице», а среди игровых короткометражек — равной ленте М. Богина «Двое». Даже участие прекрасного актера Э. Гешоннека в игровой картине «Два Вилли» (ГДР) не изменило положения. Картина получилась малоубедительной, поверхностной.

Мне кажется, что и советская программа, во всяком случае, внеконкурсная, могла быть более интересной. За последние годы на студиях Риги, Фрунзе, Ленинграда, Кишинева были созданы фильмы, уровень которых выше подавляющего большинства фестивальных картин.

В заключительный день смотра демонстрировался фильм «Дмитрий Шостакович». Я не собираюсь подробно анализировать картину, о которой писали много хорошего. Думаю, она достойна этого. Но сейчас я хочу сказать только о главном. О том, что важно и поучительно для любого человека, причастного к художественной деятельности. Фильм еще раз напомнил: подлинное искусство рождается лишь тогда, когда все потрясения века входят в творчество художника, и входят, как его личная, кровная боль.

А. АСАРКАН

Детские болезни

> Аннунциата. Вам известно то, что написано о нас в книгах. Но то, что там о нас не написано, вам неизвестно.
> Ученый. Это иногда случается с учеными.

В обычные дни раз на раз не приходится, но в воскресенье на тебя непременно надевают костюмчик с галстуком. В воскресенье — семейный обед со всеми приличиями. В воскресенье приходит дядя.

Видели бы вы этого дядю. Хотя, может быть, вы его и видели. Он бывший борец. Он и теперь еще заставляет всех родственников щупать его мускулы. У дяди мощные мускулы, густые брови и зычный голос. А в этом доме у дяди есть маленький племянник — ты. Дядя приходит в твой дом и сразу же с бодрым, радостным ревом бросается к тебе, чтобы показать новый прием. Он убежден, что ты только об этом и мечтаешь. Ты — мальчик, ученик первого класса, и все о тебе всё знают. Всем известно, что ты хочешь быть сильным, побеждать в драках, любить подножки, захваты и уметь выкручивать руки. Как же иначе? Напрасно ты кричишь, что нет, не надо, что ты ничего этого не хочешь, ты не собираешься быть ни борцом, ни солдатом,— дядя сграбастывает тебя в охапку. Ты убегаешь от него — он тебя ловит. Ты прячешься от него под стол — он вытаскивает тебя оттуда. Начинается твой кошмар.

В парикмахерской, где никто не похож на себя, но все, кроме тебя, не обращают на это внимания, дядя снова бросается к тебе — уже без семейных ужимок, с одним желанием — поймать, подавить, уничтожить — и ты выскакиваешь на улицу. Позади себя ты слышишь тяжелое дыхание взрослых — вместе с дядей тебя преследуют твои исконные враги, парикмахеры. Ты лавируешь между машинами, ты ускользаешь, ловко обогнув киоск, где все спрашивают вечернюю газету, а она уже кончилась, наконец ты бросаешься в реку... Тебя увозит «скорая помощь». Это было бы спасением, но тут ты видишь Зизи, девочку из своего класса. Она ничего не понимает. И когда «скорая помощь» с твоим бездыханным телом уже далеко, ты подходишь к Зизи и говоришь:

— Ничего! Это я пошутил...

И тут тебя снова замечает дядя со своими парикмахерами.

Потом этот рассказ кончается, начинается новый, и я не знаю, поймали они тебя или нет. Но это не важно. Если поймали — ты удерешь от них снова, если не поймали — они еще не раз попытаются это сделать.

Все это я видел в кино. Про то, как ты прожил свой первый школьный год, заклятые враги твоего дяди (у твоего дяди есть враги и среди взрослых, им тоже противны его мускулы и его тяжелое дыхание, уж ты поверь) Ференц Кардош и Янош Рожа сняли свой первый фильм. Они, наверно, долго спорили, как его назвать, так и не договорились, и у фильма два названия: «Детские болезни» и «Гримасы». Этот фильм показывали в Москве на Международном фестивале, там я его и увидел. Он мне очень понравился. Он понравился не только мне: жюри присудило ему Серебряную медаль, а еще один приз достался ему от редакции журнала «Искусство кино» — вот этого самого журнала. Я не знаю, как тебя зовут (Ференц и Янош так долго спорили о названии для фильма, что забыли придумать имя тебе), но ты все-таки скажи спасибо этому журналу. И он тебе пусть скажет спасибо.

Ты не смущайся, что фильм выдал некоторые твои тайные желания и даже рассказал твои сны. Они не только твои. Все равно, когда ты будешь в третьем классе, тебе будет смешно вспоминать, каким ты был в первом. А в пятом ты будешь считать дураком мальчишку, который будет похож на тебя, каким ты был в третьем... Но если это так пойдет и дальше, если ты от года к году будешь забывать себя и смеяться над теми, кто сейчас не похож на тебя — в конце концов, из тебя может получиться твой папа (тоже, как ты знаешь, не сахар), а то и дядя (а что? Очень даже просто). У нас в Москве недавно вышла книжка «Лошадь без головы» — не «всадник», а «лошадь», ее перевели с французского,— и там один мальчик, которому еще нет двенадцати, говорит: «Достигнув двенадцати лет, человек становится идиотом, и хорошо еще, если не на всю жизнь». Интересно, повторит ли он это в шестнадцать? А когда он станет совсем взрослым, ему будет известно о детях только то, что написано о них в книгах. А то, что там о них не написано, известно ему не будет. А твою историю он назовет так: «эксцентрическая кинокомедия». И нужно будет, чтобы пришла к нему Аннунциата — а это имя значит «вестница» — и сказала ему то, что он мог бы знать и сам, если бы не вырастал каждый

год из своей души, как из своих костюмчиков. Душа должна расти вместе с человеком, а не заменяться каждый раз новым фасоном.

> Аннунциата. Вы не знаете, что живете в совсем особенной стране. Все, что рассказывают в сказках, что у других народов кажется выдумкой, у нас бывает на самом деле каждый день. Вот, например...

Вот, например, самолет. Другой мальчик — ровесник венгерского или чуть постарше, французский школьник из фильма Пьера Риуэ,— достает из-под парты игрушечный самолет и отправляет его в небо. Как в сказке, сказали бы раньше. Как в кино, говорим мы теперь. Чудеса кинотехники позволяют открыть механизм любого явления, проникнуть в глубь всяких таинственных процессов: но правила игры требуют скрыть, оставить без объяснения момент превращения игрушки в летательный аппарат — и кино принимает правила игры. Мальчик на уроке не должен витать в облаках. В облаках витает самолет.

Когда мальчик взмахивает руками — самолет взмахивает крыльями. Мальчик танцует вальс на земле, самолет — в небе.

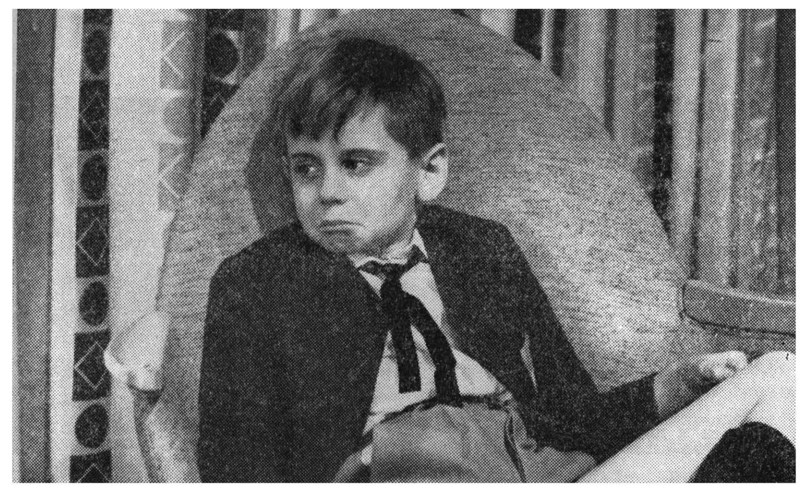
Умудренные кинозрители говорят в таких случаях: «Это ему кажется». Действительно, в конце мы видим, как мальчик выходит из школы среди других школьников, он бредет с виноватым видом, а учитель несет в руках отобранный самолет. Игрушечный. Мальчику казалось.

Но он удаляется от школы в сторону поля и леса, оказывается на зеленом лугу, поднимает голову и видит в небе самолет. Тот самый. Фильм не согласен, что мальчику «казалось». Это учителю кажется, что он что-то пресек.

В таком кино героям никогда ничего не «кажется». Все, что вы видите,— все это так и есть. Фильм «Дитя и самолет» не имеет особых художественных достоинств, в игре мальчика (как и в игре режиссера) есть нарочитость, в изобразительной манере — некоторая сусальность, и вообще «мы все это уже видели» — после «Красного шара» Ламориса из Франции все время приходит что-нибудь в этом роде (еще об одном таком фильме будет сказано дальше), но фильм до конца верен принципу, на котором построена жизнь совсем особой страны. Дети потому так любят кино — не фильмы определенного типа и жанра, а само кино, бегущие по экрану изображения, — что кино есть игра, естественно принимающая любые условия и свободная поэтому от всяких условностей. Кино, можно сказать, было изобретено для детей. Раньше за пределами их внутреннего мира не было ничего безграничного, теперь появилось. Взаимоотношения детей XX века с процессом смотрения кинофильмов — это целая психологическая революция, плодами которой нынешние дети пользуются, не задумываясь: они внутренне готовы к кинематографу прежде, чем увидят первый фильм (поэтому, между прочим, такой фильм, как «Дитя и самолет», дети смотрят без особого интереса: там показывают лишь метод проекции «мечты» на «действительность», которым дети владеют от рождения, а не приложение метода к какому-нибудь интересному случаю или цепи событий; это только взрослые могут быть теоретиками детства, а сами дети — практики).

Фантастическое преображение житейских встреч и повседневных опытов маленького мальчика в «Детских болезнях» могло быть иным. Оно обязательно было бы иным, если бы сочинялось не в век кино. Воображение двух венгерских авторов натренировано кинематографом (не его сюжетами, а его атмосферой, ритмами, трюками), и воображение их героя — тоже. Так и должно было случиться. Этот мальчик бессознательно, иногда даже испуганно превращает жизнь в кино — и не потому, что авторы так хорошо знают кино, а потому, что они так хорошо знают этого мальчика. «Детские болезни» — фильм, достоверный не только психологически, но и сюжетно. В том числе и в своих гротескных деформациях. А гораздо более робкое и однозначное введение фантастического мотива в жизнь другого мальчика, из польской картины Конрада Наленцкого «И ты станешь индейцем», принимается только как условность. Нам говорят, что ему мерещится индеец посреди улицы или в холле гостиницы,— ну, мы и не возражаем, пусть мерещится, однако знаем, что индеец этот — не для мальчика, а для нас, чтобы нам было интереснее смотреть. На самом-то деле скорее оживет в воображении кинематографический образ, чем литературный, но чаще всего оживают не образы, а впечатления от них, а дальше эти впечатления воплощаются во что-то отличное от первоисточника — в этом, собственно, и состоит вся прелесть. В венгерском фильме мальчик и его авторы заодно; в польском авторы навязывают своему мальчику то немногое (сами-то они, увы, уже не дети), что сумели для него придумать.

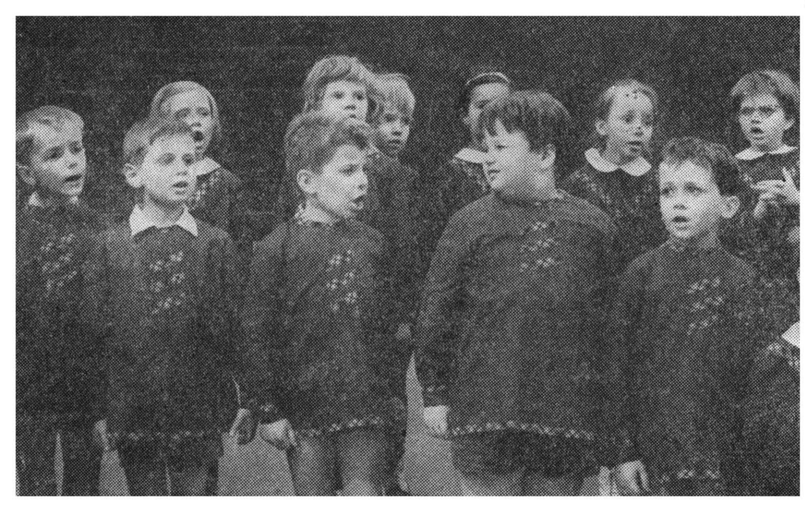
Это не оценка двух фильмов (хотя можно заодно и оценить: польский фильм — довольно шаблонная продукция, изготовленная «на этот возраст», венгерский — оригинальное художественное произведение, создающее собственный мир, в котором каждый независимо от возраста найдет что-нибудь себе по вкусу и по душе), а пришедшие к слову примеры. Я просто хотел сказать в связи

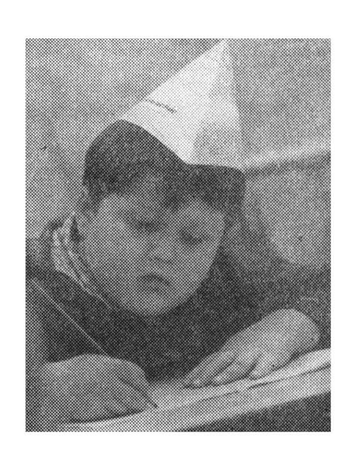


«ДЕТСКИЕ БОЛЕЗНИ»
(Венгрия)









«РЫЦАРЬ БЕЗ ДОСПЕХОВ»

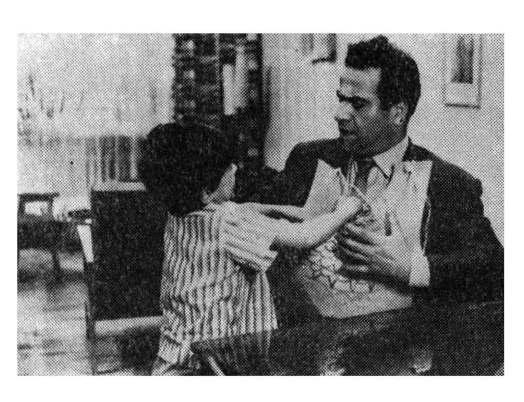
(Болгария)



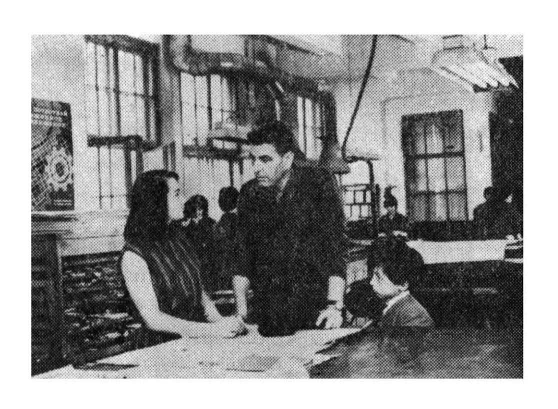
Олег Ковачев в доспехах



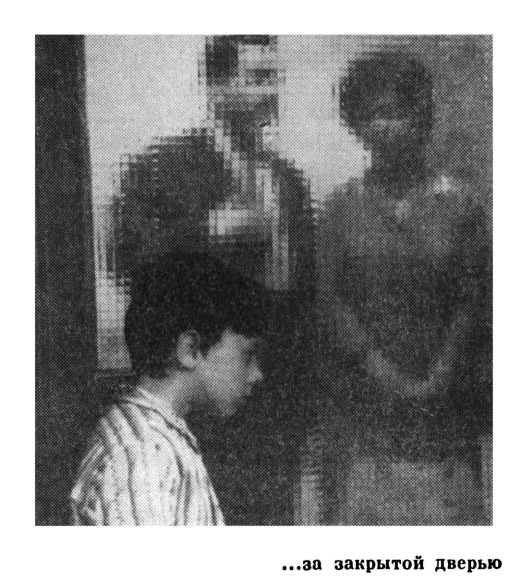
...и без,



...с отрицательным отцом,



...с положительным дядей,



...за закрытой дверью

...и сам с собой



с детским кино, что всякое кино — детское (в некотором роде). Такая у него техническая природа. Что же касается фильмов, снятых специально для детского смотрения, то это отдельный вопрос, гораздо более серьезный, потому что более конкретный и актуальный. Мы его тут разбирать не будем, а прямо перейдем к фестивалю, на котором этот вопрос стоял ребром.

> Ученый. Но ведь это очень интересно, почему же об этом не пишут в книгах о вашей странѣ?
> Аннунциата (*оглядываясь на дверь*). Не всем нравятся сказки.

В пятнадцатом, прощальном, номере «Спутника кинофестиваля» монгольский писатель Чимид, член жюри конкурса детских фильмов, счел нужным подчеркнуть, что такой конкурс проводится в рамках Московского фестиваля впервые. «Я убежден,— сказал писатель,— что начало было успешным. Считаю, что это открывает отличную перспективу для будущего».

Привыкнув к стилистике дипломатических коммюнике, мы легко расшифровываем подтекст: первый блин комом.

Боюсь, что так же будет и со вторым. В Венеции фестиваль детских фильмов проводится уже давно, а там тоже, говорят, бывает скучновато. Детская синематека Соники Бо называется «Золушка» не потому, что Золушка такая милая, а потому, что Золушка такая бедная. Сама же Соника Бо заявляет, что лучшие детские фильмы делаются у нас. Приятно слышать, но это значит, что «у них» детские фильмы еще слабее наших. Шедевры, конечно, могут появиться (и появляются) где угодно, но в таком массовом искусстве, как кино, погоду делают не шедевры. А общий уровень детского кино ниже взрослого ровно настолько, насколько взрослое кино доходнее детского. Нет, еще ниже: к нерентабельности (с ней, в конце концов, можно справиться — во всяком случае в тех странах, где кинопроизводство находится в руках государства) прибавляются ограничения, которые накладывает «педагогическая мысль» на творческую свободу авторов.

С этим нужно смириться. Дети — это вообще сомнительное предприятие; вы их любите, а они вам грубят; вы строите для них планы, а они их разрушают. Вы им говорите о них правду, а они вам о себе врут. Вы им о себе врете, а они вам говорят о вас правду. После чего вырастают и уходят. А вы перебираете ролики в своей синематеке.

Вы им раздаете карточки для голосования и просите: пусть мальчики надорвут слово «мальчик», а девочки — слово «девочка». Пусть каждый надорвет карточку в том месте, где напечатана одна из трех возможных оценок: «очень понравилось», «понравилось», «не понравилось». Потом пусть каждый опустит карточку в специальный ящик при выходе. А они, пока идет сеанс, успевают надорвать и «мальчика», и «девочку», и «понравилось», и «не понравилось», после чего уносят карточку домой.

С детьми все очень сложно. Единственное утешение — что со взрослыми тоже.

Бывает, что детям не нравится детский фильм. Это соответствует тому явлению, что, бывает, взрослым не нравится взрослый фильм. О качестве фильма это еще не говорит — то есть говорит, но не все. Бывает также, что детям нравится фильм, который не выдерживает взрослой критики. То же самое: тем хуже для детей или тем хуже для критики, а фильм сам по себе, и судьба его может в дальнейшем сложиться по-иному. В равной степени не может быть решающим аргументом и результат фестивальных показов.

Поэтому пусть мне будет позволено писать о фестивале и его программах безотносительно к общему состоянию детского кино, к реакции зрителей любого возраста и к официальным результатам (тем более, я видел не все и пропустил, в частности, премированные картины «Маленький беглец», «Чёрвен и Мюзак», «Таня и два мушкетера»).

Соника Бо говорит, что лучшие детские фильмы — у нас. Индийская актриса Наргис и итальянский писатель Джанни Родари говорят, что в их странах детских фильмов выпускается очень мало. А почему? Потому что дети смотрят те же фильмы, что и взрослые,— вестерны, детективы, комедии, фантастику с ужасами, исторические суперколоссы. Это естественно. Из взрослого репертуара и круга интересов для детей не подходят фактически только любовные мелодрамы, непонятные картины в духе Антониони (но при этом мои московские друзья детского возраста смотрели, как зачарованные, на Неделе шведского фильма «Лицо» Бергмана — для них это был как бы новый Гофман) и еще кое-что из «интеллектуального» и «авангардистского» кино. Все остальное можно, по высшим соображениям, считать нежелательным или вредным, но уж никак не «недоступным». А раз так — коммерческому кино в самом деле нет нужды возиться со специальными детскими фильмами.

С такими фильмами «возятся» обычно энтузиасты просвещения и педагогики, общественники и филантропы. Блестящий четырехминутный бельгийский мультфильм «Хромофобия» по праву фигурировал на детском фестивале, но мог бы с тем же успехом пройти и на взрослом — на кон-

курсе короткометражек; просто, я думаю, авторы фильма в поисках финансирования получили помощь бельгийского министерства просвещения (упомянутого в титрах), а не какой-нибудь лакокрасочной корпорации — и фильм пошел в прокат по этому ведомству.

В социалистических странах дело, разумеется, обстоит иначе. Производство детских фильмов планируется, поощряется, выделяется в самостоятельную систему. И что же мы видим? Подавляющее большинство сюжетов — это упрощенные варианты обычного взрослого набора. «Красные дьяволята» Перестиани рекламировались (этот старый плакат висит сейчас в «Иллюзионе», кинотеатре Госфильмофонда) как «сенсационная захватывающая кинодрама» или что-то в этом роде, то есть фильм предназначался для взрослых, а дети на него просто допускались; «Неуловимые мстители» Кеосаяна — это уже «специальный детский» фильм, потому что взрослые вестерны у нас не выпускаются. Польские картины «Остров преступников» и «И ты станешь индейцем» — детективы, недостаточно захватывающие для взрослых и снабженные детской спецификой дополнительно к основной интриге. «Орлы летят рано» — обычный для югославской кинематографической тематики эпизод народного сопротивления фашистским захватчикам, только на «детском материале» (не примите за упрек, это просто попытка классификации). Наконец, болгарский «Рыцарь без доспехов» — фильм о том, как взрослые конфликты и поступки отражаются в маленьком мальчике; если бы они отражались так резко и драматично, как это бывает в жизни, фильм выпустили бы для взрослых, но поскольку все получилось безобидно и гладко, а главным художественным результатом стала игра десятилетнего Олега Ковачева, то фильм (к большому неудовольствию режиссера) адресовали детям.

— Вот, посмотрите пока это,— говорят детям,— а потом, когда подрастете, увидите то.

У меня нет ни малейшего желания осуждать такое направление детского кино. Я не сомневаюсь, что оно и в дальнейшем останется главным — во всяком случае, количественно. Но качественно, мне кажется, «главными» будут немногие (обязательно немногие, потому что тут массовая продукция невозможна) фильмы, сделанные для детей ни по каким иным причинам, кроме возникшей у взрослых авторов потребности общения с детьми, а такое общение может быть полноценным только, когда взрослые говорят о том, что им самим интересно и важно (не задумываясь, интересно ли это детям, подобно тому как нормальные дети не приспосабливают себя ко взрослым или приспосабливают в минимальной степени),— то есть фильмы, обращенные к Совсем Особой Стране в душе самих авторов.

Тогда получаются фильмы, рассказывающие детям о детях не «то, что нужно», и не «то, что можно», а то, что есть на самом деле и что дети всегда ощущают, почти никогда не понимая.

Фильмы, которые выручают детей от нехватки опыта, от неприкаянности, от неумения осознать свою впечатлительность.

Фильмы, подобные «Детским болезням» («Гримасам») Ференца Кардоша и Яноша Рожа. Забавные, трудные, полноценные фильмы.

Ученый. Знаете, вечером да еще сняв очки, я готов в это поверить. Но утром, выйдя из дома, я вижу совсем другое. Ваша страна, увы, похожа на все страны в мире. Богатство и бедность, знатность и рабство, разум и глупость, святость, преступление, совесть, бесстыдство — все это перемешано так тесно, что просто ужасаешься... В сказках все это гораздо проще.

Поэтому и вызывают — не у меня одного — сочувствие французские короткометражки «в духе Ламориса», хотя они всегда чуть претенциозны и редко когда захватывают детей по-настоящему. В них слишком много поэтической умиленности, и это скорее «взрослым о детях», чем «детям о них и обо всем на свете». Возможно, существуют где-то — не обязательно во Франции — фильмы «в духе Трюффо» (я имею в виду, конечно, «400 ударов»), но я таких не видел.

На фестивале был хороший фильм Поля Карпита «Кролики в голове». Там показан мальчик по имени Бернар (девочек почему-то вообще показывают мало), воображение которого все время уводит его за пределы класса. Хотя стимулом является то, что в классе происходит: например, задача о кроликах. Пока учитель рассказывает условия задачи — сколько кроликов было и сколько их потом забрали,— Бернар видит себя уже в крольчатнике. Пока учитель пишет на доске правильно построенное предложение, в котором упоминаются рыбаки, Бернар уже на берегу или даже в лодке. Но фильм не про это.

Когда другие занимаются грамматикой и арифметикой, Бернар рисует. Он нарисовал длинноногого нескладного парня и теперь смотрит на то, что получилось. А получилось то, что перед Бернаром стоит живой, обаятельный парень лет двадцати двух, не такой нескладный, как на рисунке, но тоже длинноногий и размашистый, с веселыми внимательными глазами.

— Кто ты?

— Как «кто»? Я твой рисунок!

Начинается счастливое время. Бернар повсюду со своим другом — куда бы ни забросила его очередная арифметическая задача или грамматическая форма. Как и в «Детских болезнях» и в короткометражке про игрушечный самолет, здесь нет никаких операторски подчеркнутых переходов из «реальности» в «мечту». Наоборот: Рисунок (так назван этот парень в титрах) просто заглядывает в класс и выманивает Бернара с собой. Они идут во двор, в лес, на реку.

Бернар и его Рисунок. Сильный и знающий, как взрослый, беззаботный и способный все понять, как мальчишка.

Учитель отнял листок с рисунком и порвал его. Бернар плачет. Но Рисунок зовет его со двора.

— Я думал, тебя убили.

— Меня нельзя убить. Пока будут жить дети — буду жить и я.

Это сказка. В жизни все сложнее. Друзей убивают. Но правда, что дети всегда будут мечтать о Друге, имеющем все достоинства взрослого, но свободном от его недостатков.

Потому я и возвращаюсь все время к «Детским болезням», что молодые авторы этой картины (им было по 28 лет, когда они ее сделали) представляются мне такими Друзьями, еще помнящими и понимающими детей, как самих себя, но уже способными строить из этой памяти и из этого понимания великолепное современное искусство.

У них там есть эпизод, когда мальчик впервые идет в школу и вместе с ним, мимо него, навстречу ему идут другие школьники — разных возрастов, разных нравов, но все они теперь его товарищи, ничего не поделаешь. Это идут хозяева улицы, равнодушные к своему хозяйству. Одни дерутся, другие чего-то поджигают, третьи сбивают прохожих с ног, четвертых самих сбивают, старшеклассник идет в обнимку со своей одноклассницей, как в заграничном кино,— сейчас они все соберутся в одном месте, и наш мальчик будет с ними связан и от них зависим. Потом они могут оказаться в одном кинозале и будут смотреть один фильм, предназначенный для детей — для них.

А кто они — останется неизвестным. Авторы «Детских болезней» забрасывают понятного мальчика в непонятный мир, чтобы приноровить их (мальчика и мир) друг к другу. Можно — и нужно — сбежать от дяди-борца, но некуда — и нет смысла — сбегать от всего на свете, в том числе от жестокого и чуждого. Это удается только во французских короткометражках.

Крайне нужны фильмы (для детей), где все было бы так же сложно, как в жизни (в жизни детей, в частности), но так же интересно, как в хорошем кино.

При этом пусть что-то останется непонятным и даже, по ходу действия, станет непонятнее, чем вначале. В этом отношении, как и во всех остальных, кино не должно отрываться от жизни. Непонятное отличается от понятного тем, что понятное все понимают одинаково, а непонятное каждый понимает по-своему.

В одном отчете для «Спутника кинофестиваля» (я не могу здесь обойтись без некоторых заимствований из этих отчетов, но не потому, что не умею сказать иначе, а потому, что там я начал, а здесь хочу договорить) я позволил себе не совсем тактичное противопоставление полнометражного болгарского фильма «Рыцарь без доспехов» исполнителю главной роли в нем — десятилетнему Олегу Ковачеву. Я писал там, что мир взрослых чужд мальчику не только сюжетно, но и эстетически. То есть по сюжету маленький герой противостоит лицемерию отца и прочему в этом роде (но для компенсации там есть положительный дядя Георге, молодой строитель, которого мальчик любит), а «по искусству» мальчик Олег противостоит миру, созданному на экране режиссером Бориславом Шаралиевым (и в этом измерении он чужд также и положительному дяде). Что вышло? Фильм был задуман так, чтобы смотреть на взрослые конфликты глазами ребенка. Нам был бы понятен этот ребенок и непонятен окружающий его мир, взятый под необычным углом зрения. Для достижения этой цели авторы фильма не «остранили» окружающий мир (как это сделали авторы «Детских болезней»), а упростили его до примитивности. В результате «окружающий мир» хотя и неинтересен, но зато более чем понятен, а «глаза ребенка» потеряли смысл — им нечего видеть, нечего не понимать. Зато обнаружилось, что не так уж понятен ребенок. В программу это не входило, но так сумел Олег Ковачев.

Сумел не потому, что талантлив (хотя он талантлив), а потому, что у него не хватило мастерства перевоплотиться в придуманного мальчика, и он остался мальчиком настоящим. По сюжету ему причиняют горе. В действительности же (то есть на экране) он черпает свое горе из какого-то более бурного источника, невидимого для нас. По сюжету он счастлив с положительным дядей. В действительности он счастлив с самим собой, счастлив на такой высокой ноте, которая дяде, во-первых, и не снилась, а во-вторых — которая из этого дяди никак не вытекает. В системе образов схематичного фильма такой мальчик не понятен. Он живет тайной своего внеэкранного существования.

Разгадав эту тайну, авторы фильма перевели бы все, что в нем происходит, в другую тональ-

ность — и ах, как проще и как сложнее заиграли бы все их идеи, «ходы» и мотивы! Встретиться с Олегом Ковачевым и не настроиться по его камертону — это, я бы сказал, антихудожественный поступок.

Но спасибо и за то, что они не сумели настроить Олега по своему камертону.

Вот я и говорю о «Детских болезнях»: чтобы принаровить своего понятного поначалу мальчика к непонятному поначалу миру, венгерские авторы делают этот мир чем дальше, тем проще, а мальчика — чем дальше, тем сложнее. То есть не «делают» — это делается само, потому что так надо, если утром, выйдя из дома, вы видите то, что видит первоклассник, спешащий на урок.

> Ученый. Все-таки мне кажется, что число приезжих только вырастет, когда узнают, что в вашей стране сказки — правда.
> Аннунциата. Нет. Если бы к нам ездили дети, то так бы оно и было. А взрослые — осторожный народ. Они прекрасно знают, что многие сказки кончаются печально.

У критиков есть непонятная страсть обсуждать (и осуждать) начала и концы, не обращая внимания на середину. Борьба с хэппи эндом иссушает все их чувства — прежде всего чувство юмора. На протяжении длинного фильма все было плохо — это их устраивало, потому что соответствовало правде жизни, но вдруг буквально в последнем кадре все устроилось и обошлось (потому что если все время соответствовать правде жизни, конца не будет), и они, возмущенные, набрасываются именно на этот последний кадр и пишут о нем больше, чем обо всем фильме. Критики — как дети: им важнее всего, «чем кончилось». Только детям нужно это узнать для того, чтобы спокойно уснуть, а критикам — чтобы провести бессонную ночь за машинкой.

В норвежском фильме «Стумпа влюбляется», английском «Футбольная лихорадка» и американском «Свидание на роликах» все кончается одинаково хорошо (как кончается в длиннейшем и скучнейшем американском фильме «За мной, ребята!», я не знаю — не досмотрел; вы, конечно, ехидно спросите, как кончается в «Детских болезнях», — об этом я расскажу попозже), но в середине не все было хорошо и, главное, не все одинаково. Три неодинаковых фильма упоминаются тут вместе просто потому, что они сходны острым интересом авторов к подробностям быта детей и подростков.

«Футбольная лихорадка» Дэвида Брекнейла снята в Манчестере на очень выразительной натуре: районы новой застройки на рабочих окраинах. Старые, не очень уютные коттеджи, новые дома-коробки, ухабистые пустыри.

Пустыри есть, а тренироваться футбольной команде (типа наших «дворовых») негде. Отовсюду гоняют. Команда соперников плетет интриги: у них взрослый тренер — отец одного мальчишки-игрока,— и он как только увидит, что «наши» приткнулись где-нибудь с мячом, моментально напускает полицейского, чтобы тот прогнал. А с мостовой полицейский прогоняет и сам, без подначки.

Все кончается победой «наших». Полицейский, полюбивший их за упрямство, устраивает им возможность потренироваться однажды с профессионалами клуба, где играл когда-то сам Стенли Метьюз (в фильме нет профессиональных актеров, но футболисты — профессиональные). На место финальной встречи, куда они по злобному умыслу врагов должны были опоздать, их доставляют молочные фургоны (эпизод, по динамике достойный вестерна). Девчонка-болельщица, которая вместо того чтобы смотреть игру, примостилась в каком-то сарае и начала колдовать, наколдовала совершенно разгромный счет в «нашу» пользу.

Снято это прямо как хроника — с таким операторским аскетизмом и непреднамеренностью характерных деталей. С чисто английским достоинством про этих бедных ребят сделан «бедный» фильм. Все происходящее на экране имеет прямое отношение к сюжету (даже — минуя это «эстетическое» слово — непосредственно к невозможности тренироваться): нет никаких режиссерских «остановок» ни для зрелищности, ни для психологии; и однако все ребята из «нашей» команды вскоре становятся вам знакомы, и вы уже не можете спутать их друг с другом. Так что хэппи энд — победа в матче — заслуженно венчает деловитую честность режиссера, столь же деловитую настойчивость ребят и горячую симпатию зрителей (в кинозале) и к ребятам и к режиссеру.

Сосредоточенные на очень простых и конкретных задачах ребята, прозрачная и пустынная атмосфера кадра («прозрачная» и «пустынная» не от какого-нибудь там сюрреализма, а оттого — как я понял,— что съемки производились ручной камерой при минимальных затратах, на уровне если не любительском, то репортерском), отсутствие эмоционального нагнетания и когда все складывается плохо и когда все улаживается к лучшему (в фильме нет ни музыки, ни «шумов жизни», ни специально установленного света — все снято в условиях серых будней, а на звуковой дорожке записаны только реплики действующих лиц) — все это делает сюжетное сцепление трудностей обычным житейским фактом (так сказать, эпизодом борьбы за существование), а счастливый

конец — безрадостным. Из-за этой ровности тона дети-зрители были в конце несколько озадачены: за действием они следили, затаив дыхание, очень переживали, но когда все кончилось — они почувствовали, что «приключения» не было.

Им хотелось вспоминать, «а как он — рраз», и хотя этих «рраз» в фильме было сколько угодно — бурному обмену пересказами что-то мешало.

Может быть, мешало отсутствие привычных эффектов, специально рассчитанных на «интонационный шаблон» восприятия. А может быть, мешало смутное ощущение, что эта «сказка» кончилась все-таки «печально».

Такой большой счет «в нашу пользу» — а все-таки чего-то не хватает.

Другой фестивальный хэппи энд озадачил уже не детей, а взрослых: счастливый конец фильма «Стумпа влюбляется» состоял в том, что этот Стумпа на глазах всей школы, включая директора, обнял свою подружку и, целуясь с ней, укатил в открытой машине. Комедия да и только.

Это и есть комедия. К тому же, как я узнал стороной, — серийная: фильмы про Стумпу, мальчишку-подростка, пользуются в Норвегии большим успехом, и внезапный финал, когда Стумпу вдруг вызвали к себе родители, живущие в Нью-Йорке (всю дорогу о них и слова не было, а теперь оказалось, что у Стумпы, этого простодушного увальня, и папа и мама физики-атомщики и он срочно должен к ним лететь), есть всего лишь заставка к следующей серии — «Стумпа в Нью-Йорке». Тарзан попал туда из джунглей, Стумпа попадет с простых сельских пейзажей Норвегии — то-то будут контрасты...

Так что примите в расчет условность, всегда сопутствующую приключениям серийных кинoперсонажей. А приняв — забудьте о ней (по крайней мере до хэппи энда) и обратите внимание на реальное значение изображенной ситуации.

Стумпе шестнадцать лет. До сих пор детское кино предпочитает, чтобы его герои в этом возрасте играли в футбол или ловили шпионов. Если же ему (персонажу детского кино) позволят влюбиться, то непременно в милую робкую сверстницу, чтобы сюжет не выходил за рамки умилительной (для взрослых) «поэзии первого чувства». А этот обормот врезался в жгучую восточную красавицу, исполняющую танец живота в местном луна-парке. Правда, красавица просто молодая жена школьного учителя, а ее восточная жгучесть достигается париком и гримом, но Стумпа об этом не знает. Он прячет под подушку фотокарточку роковой Шайбы (так зовут красавицу), и она является ему в кошмарных сновидениях, постыдно переплетаясь с невозможностью овладеть учебником математики и сдать зачет. Наш страдалец просыпается в поту и бежит в душ. Что же касается сверстницы, то есть и она (хотя отнюдь не робкая, а очень веселая и разбитная, олицетворяющая простое здоровое влечение, которое должно прийти на смену жгучим грезам), но Стумпа не обратит на нее внимания, пока не выйдет — самостоятельно или, что гораздо лучше, с помощью окружающих — из своего «эротического кризиса».

Режиссер Нильс Рейнхард Кристенсен сделал из всего этого комедию, которую я без всяких оговорок отношу к детскому кино (то есть полагаю, что это кино для зрителей, которые младше Стумпы), причем это кино воспитательное, а точнее — целительное. Фильм показывает детям и подросткам, объединяемым в наше время словом «тинэйджеры» («...надцатилетние»), то, что они и так о себе знают, но каждый из них думает, что «это» происходит в такой форме с ним одним, — и, переводя это в план комического приключения, фильм без всяких ужимок и недомолвок дает понять, что «это» скоро пройдет и надо поменьше об этом думать, если не хочешь попасть в смешное положение. Высокой художественной ценности такой фильм не представляет уже в силу его прикладного назначения, а финальные объятия в автомобиле — это, по-видимому, просто реальность современного скандинавского быта (что подтверждается и другими источниками информации), но нашим отечественным взрослым, с их строгими нравами и железной приверженностью к «поэзии первого робкого чувства», следовало бы отнестись к проблеме создания фильмов «про это» проще и серьезнее, а к самому Стумпе — с тем юмором, с каким относятся к нему в фильме ученики и учителя его интерната.

Американский фильм Ноэля Блэка «Scater-Dater» шел на фестивале под названием «Любовь и спорт» до тех пор, пока не обнаружилось, что фильм заслуживает Серебряную медаль, и пришлось делать более точный перевод для официального вердикта жюри. Получилось «Свидание на роликах».

Там сначала катаются на роликах, а потом один мальчишка отбивается от стада (роликобежцев) и начинает сепаратную дружбу с девочкой, до чего остальные еще эмоционально не доросли, но в самом конце катание на роликах начинает казаться однообразным еще двоим. Продолжительность фильма — 18 минут.

Все, что касается роликов, блестяще. Все, что касается любви, — слащавая пошлость в духе «первого робкого чувства». В кулуарах один мор-

датый дядя, рассказывавший перед этим в буфете грязные истории из своей жизни, восхищался «деликатностью», и двое других пропойц авторитетно подтверждали: «Да, деликатно, деликатно». Знакомство мальчика с девочкой, их вторая встреча, все их взгляды, улыбки, проходы — аляповатая инсценировка, сделанная с американским размахом, то есть на высшем техническом уровне. Смакуются их портреты — крупные планы, на которых лучшей оптикой показано, как густо усеяны веснушками их лица и как забавно не хватает у них зубов. Ах, они такие смешные, эти детишки. Это так трогательно, так неуклюже, так несерьезно, что вся эта наивная симпатия двух юных существ вместе с виртуозным катанием на роликах (если бы фильм ограничился этим катанием — ему бы цены не было), массой света, воздуха, ярким рекламным цветом — все вместе составляет пастораль, неотразимо действующую на усталые нервы деловых людей. Хотя сама идея сюжета — встреча с девочкой вносит в сердце мальчишки тепло, которого он был лишен в «клане» суровых сверстников, он отрывается от «клана» хотя и ради девочки, но не потому, что стал старше и в нем проснулись новые чувства, а как раз наоборот, потому что он еще внутренне сопротивляется переходу из детства в «тинэйджерство», и эта девочка уводит его назад, в детство,— сама эта идея, говорю, очень верна и проницательна. Автора подвели две вещи: н е у м е н и е правильно определить тональность промелькнувшего в нем ощущения и у м е н и е снимать на цветную пленку все что угодно с одинаковой тщательностью высокооплачиваемого полировщика автомобилей.

«Футбольная лихорадка» — фильм не вполне детский из-за репортерской сухости изобразительных средств (причем я — на стороне фильма, против тех детей, которые его недооценили), «Стумпа влюбляется» — фильм не столько детский, сколько для детей (разница, я полагаю, ясна). «Свидание на роликах» — фильм а н т и д е т с к и й, потому что он делает детей забавой для взрослых и лжет о детях не затем, чтобы понравилось детям (это было бы простительно, а иногда такую ложь нужно даже приветствовать), а затем, чтобы понравилось прокатчикам. Как и «За мной, ребята!», это концентрат духовного мещанства — только там оно было слоновым, а здесь стало «деликатным».

А н н у н ц и а т а. Вот об этом я и хотела вас предупредить. Будьте осторожны.

Фестиваль детских фильмов не может по нынешним временам соперничать со взрослым. Золушка по-прежнему бедна. Она ждет своего принца? Еще нет. Она ждет свою фею.

Кажется, это Владимир Саппак в своей книге «Телевидение и мы», о которой сначала столько говорили, а теперь не ссылаются на нее даже при прямых заимствованиях — как будто что-нибудь обстоит теперь иначе с телевидением или с нами,— писал, что телевидению нужен свой Эйзенштейн, тогда оно и станет настоящим искусством.

Телевидение подождет. Свой Эйзенштейн позарез нужен сейчас детскому кино.

Уже все готово. Наметились тенденции, сделаны первоначальные открытия, сделаны наиболее важные ошибки. Теперь должен прийти большой художник и начать новую эру.

А пока его нет — я буду рассказывать вам о «Детских болезнях». О «Гримасах».

Но это не выпад против всего остального. Если блин вышел комом, это еще не значит, что он вообще не блин и что вышло что-то несъедобное. На фестивале было интересно прежде всего потому, что не было почти ни одного фильма, который не стремился бы стать хорошим детским кино, и если это не получалось, то причины были в чем угодно, только не в равнодушии авторов. Поэтому фестиваль заслуживает более тщательного изучения, чем мне по силам в этой статье.

Здесь я не упомянул не только много картин, в том числе хороших, но и много тенденций, проблем, приемов подачи. Например, следовало бы коснуться фильмов, которые делаются в разных странах с целью восстановить связь с природой, утрачиваемую детьми больших городов. Они обычно по необходимости медлительны, «пейзажны», тем не менее один из них, шотландский «Овчарка Флэш», получил зрительский «приз мальчиков». Но я боюсь начинать: одно описание «физических действий» маленького Богдана Унтару, играющего крестьянского мальчика Наику в нескольких румынских «двухчастевках» Елизаветы Бостан, заняло бы несколько страниц, а без такого описания ничего не будет понятно в самой идее. Нет также смысла оправдываться и объяснять, почему не сказано о мультипликационных фильмах,— понятно, что это отдельная тема. Но просто в порядке информации отмечу, что Югославия (к сожалению, только она одна) представила на фестиваль детских фильмов также и документальные ленты: «Их превосходительства», о детском интернациональном клубе в Приштине, и «Дети-пешеходы» — о ежедневном двенадцатикилометровом пути группы деревенских ребят от дома до школы, причем этот последний фильм (работа сараевского режиссера

Вефика Хаджисмойловича) именно своей документальностью произвел настоящее драматическое впечатление.

Не сказано здесь и о совершенно «взрослых» фильмах, попавших, однако, на детский фестиваль не случайно — это польский «Отец» Ежи Гофмана и югославский «Дети воеводы Шмидта» Владимира Павловича. Первый — прямолинейно-обличительный, второй — взвинченно-драматичный; один говорит, как неправильно повзрослевшие дети приходят в мир, добавляя к его несовершенствам еще и свои, другой — как неправильно поступает мир со своими повзрослевшими детьми, взваливая на их плечи ошибки и преступления, в совершении которых они участия не принимали.

Кино не может исправить мир и сделать счастливыми детей или взрослых. Но оно может показать детям — детей, взрослым — взрослых, тех и других — друг другу, показать миру — мир.

Можно не слушать проповедей. Можно не видеть казней. Но искусство, как и жизнь, воздействует не на зрение и не на слух. Настоящее искусство проникает сквозь все преграды, в том числе и внутренние.

Будьте осторожны с искусством. Не калечьте его. Не приспосабливайте его к мелким «педагогическим» целям. Приспосабливайте его к тому вечному, что есть в вас и что больше вас.

Тогда искусство, которое вы предназначаете детям, само собою станет прекрасным. Я бы сказал, что оно будет даже лучше искусства, которое вы предназначаете для себя, но это невозможно: для себя вы уже достигли всех мыслимых пределов совершенства. Так что пока достаточно будет сделать искусство для детей столь же разнообразным, неупрощенным и увлекательным, как и искусство для взрослых.

А потом придет Эйзенштейн... и примет участие в очередном конкурсе детских фильмов на Московском фестивале.

Ну а «Детские болезни» заканчиваются тем, что мама нашего мальчика родила второго ребенка. Первый не знает, куда приткнуться. Он перешел во второй класс, но некому даже похвастаться табелем. Он садится в уголок и пишет письмо: «Дорогая Зизи, я окончательно решил на тебе жениться. У меня теперь есть маленькая сестра. Мы больше не будем одни!»

Этот саркастический мальчик не хочет огорчать родителей и зрителей и оставлять их без хэппи энда. Я тоже думаю, что конкурс детских фильмов, проводившийся в рамках Московского фестиваля впервые, дает основания считать, что начало было успешным. И это открывает отличные перспективы для будущего.

> А н н у н ц и а т а. Благодарю вас.
> У ч е н ы й. За что?
> А н н у н ц и а т а. За то, что вы со мною, простой девушкой, говорите так красиво.

Ты, конечно, не смог этого прочитать. Я написал длинную статью о детском кино, и в ней много слов, которых дети не понимают. Я и сам-то их не все понимаю. Я бы и еще написал, но мне там в одном месте, про «Свидание на роликах», вдруг захотелось написать слово «эскейпизм», я испугался и понял, что пора кончать.

В этой статье больше всего написано про тот фильм, из которого я про тебя знаю. Это был самый хороший фильм на фестивале. Я нарочно не рассказал в статье самое интересное: как ты был в доме моделей, и весь твой класс притащился за тобой, и как у тебя дома были маляры, которые все время становились другого цвета. Но ты и сам бы не мог этого рассказать. С человеком происходит много разных вещей, и он о них потом думает или видит во сне, а если попробует сказать обыкновенными словами — получается както плоско. Как в кино.

Но можно и в кино показать много разных вещей, так, чтобы они тоже уходили в глубину. Это очень трудно, и такое кино потом тоже не перескажешь. Я и не стал. Пускай сами смотрят.

Еще может случиться так, что и посмотрят, а не поймут. Почему, скажут, он, когда ходил с папой в тюрьму, увидел там зебру? Не было там зебры. Он ее придумал.

Если ты ее в самом деле придумал — не говори мне об этом. Я пишу статьи и обязательно проболтаюсь. Такая профессия.

Это все не важно. Если другие не поймут про зебру, про маляров и про Зизи — им же хуже. Если не поймешь ты сам — вот это будет по-настоящему плохо. Ведь все взрослые были сначала детьми. Почему же они не понимают того, что понимали когда-то?

Я написал эту статью о кино, которое все понимает и ничего не забывает. И помогает другим понять жизнь и самих себя. И не забывать потом того, что они поняли.

Такое кино бывает редко. Но бывает. Все хорошее в общем довольно редко. Иначе мы не могли бы узнать, что оно хорошее.

Прощай.

> У ч е н ы й. Чтобы не простудиться, надо тепло одеваться. Чтобы не упасть, надо смотреть под ноги. А как избавиться от сказки с печальным концом?
>
> *Евг. Шварц. ТЕНЬ. Действие первое.*



А. КУКАРКИН

Грани современной комической

Помещенная недавно в бюллетене Британского киноинститута аннотация на английскую картину «Эти великолепные мужчины на своих летательных аппаратах» заканчивалась словами: «Тем не менее все это очень забавно, если вам нравятся вещи подобного рода». Человеку, не видевшему фильм, приходилось верить бюллетеню на слово, ибо доказательств, что картина действительно «забавна», не давалось.

Впрочем, вряд ли можно винить за это бюллетень. Нельзя в нескольких строчках осмысленно рассказать о бессмысленном. Ведь стержень фильма — не витки логически развивающегося сюжета, а каскад алогичных нелепиц, которые расцвечивают простенькую фабулу, связанную с воздушными гонками из Лондона в Париж в 1910 году за приз в 10 тысяч фунтов стерлингов. Картина «Эти великолепные мужчины на своих летательных аппаратах» построена по старым канонам так называемого комического фильма, явившегося предшественником кинокомедии.

Незабвенный мастер обеих разновидностей этого жанра Бестер Китон некогда в иронической форме воссоздал краткую историю комической, которую свел к шести основным периодам: 1. период взрывов, когда на экране больше всего показывались взрываемые дома, бомбы и бикфордовы шнуры; 2. период «белого сыра», ознаменованный непременными бомбардировками актеров друг друга всевозможными предметами, тортами с кремом, тестом и особенно часто белым сыром; 3. период «обыгрывания» полицейских; 4. период увлечения автомобилями; 5. период «купальных костюмов», когда многие молоденькие, хорошо сложенные девушки запасались купальниками, брали железнодорожные билеты до Лос-Анжелоса и уже считали себя кинозвездами; 6. период постепенного перехода к подлинной комедии, в который осознали наконец, что искусство требует нечто совсем иного, а именно — юмора.

Если соотнести фильм «Эти великолепные мужчины на своих летательных аппаратах» со схемой развития старой комической, предложенной Бестером Китоном, то его придется поместить куда-нибудь в четвертый период, хотя место автомобилей здесь заняли допотопные аэропланы. Все остальное сохраняется почти в неизменном виде: та же бесшабашная «техника», втискиваемая сценаристом и режиссером во все фабульные поры; те же отодвинутые на второй план, окарикатуренные человеки-манекены; тот же вздыбленный мир нестрашных катастроф, веселых мордобитий, уморительных козней; то же главенство пантомимы над диалогом, несмотря на его перенесение с титров в фонограмму. И такое же блистательное отсутствие подлинного юмора, которое служило полстолетия назад основным препятствием на пути комической к комедии.

Понятна поэтому оговорка бюллетеня Британского киноинститута: «...если вам нравятся вещи подобного рода». Но это «если» не только оговорка, оно и утверждение — есть и любители смешного «подобного рода». Ведь иначе картина не появилась бы на экране и не делала бы сборов. И не она лишь одна...

Возрождение за последние годы старой комической стало уже очевидным фактом. К опыту комической обращаются даже такие наисерьезнейшие постановщики, как Стэнли Креймер.

Легче всего, наверное, объяснить столь своеобразный зигзаг вкуса зрителей и кинематографистов «духом всеобщей ироничности», о чем так много говорят сейчас, потребностями времени, для удовлетворения которых все средства хороши. Но в этом, на мой взгляд, кроется только часть истины.

Кинематографу всего лишь несколько десятилетий от роду. Есть что-то трогательное в привязанности многих зрителей к его детским годам. Это любовь почтительная, но в то же время чуть насмешливая и покровительственная. Даже когда на экраны выходят сборные программы лучших короткометражек Макса Линдера или Чарли Чаплина. «Комплекс

синематеки» здесь почти столь же сплен, как ощущение седой старины при чтении, скажем, средневековых фаблъо, хотя временно́й разрыв между ними исчисляется столетиями.

В этом нет вины корифеев Великого Немого. По образному сравнению французского режиссера Жана Пьера Фея, из четырех тысяч иероглифов, составляющих алфавит кинематографа, на сегодня открыты всего триста. Сколько же десятков или даже единиц было известно тогда?..

И тем не менее комическая дедовских времен смотрится внуками. Даже имеет успех — больший во всяком случае, чем некоторые этапные для немого кино фильмы, вроде «Нетерпимости» Гриффита. Даже обрела ныне своих последователей. У наиболее талантливых из них возрождение комической происходит не только на новой технической, но и на новой эстетической основе. О фильме «Эти великолепные мужчины на своих летательных аппаратах» этого не скажешь. Если он что-либо доказывает, то прежде всего именно неправомерность попытки «взрослого» кинематографа превратиться снова в ребенка. Потери здесь оказались неизбежными: естественная наивность стала искусственной, стилевое единство сменилось эклектизмом.

В неистовом ритме проносилась в старой комической фантастическая пародия на жизнь; ее персонажи без устали дрались, падали, прыгали, бегали. Нелепые приключения и еще более нелепые поступки разительно расходились с обычными житейскими нормами и имели, так сказать, эффект «обратного действия» — показывая эксцентрические сдвиги, тем самым выявляли, утверждали норму. Киномаски первых комиков напоминали клоунские; в дальнейшем комическая выработала собственную галерею типов. Ее действующие лица воспроизводили в гротескном виде знакомых зрителям персонажей улицы. Лавочник, домохозяйка, полицейский, разносчик, пьяница, чопорная дама, неловкий франт сменяли друг друга, как в калейдоскопе. Все они были лишены какого-либо намека на психологичность, создавались одним мазком, наделялись одной характерной чертой, которая закреплялась за определенной профессией или социальным рядом. Как и большинство персонажей, почти все свои сюжеты — вернее, поводы для потасовок и кутерьмы — ранняя комическая тоже черпала с улицы. В этом проявлялась (хотя и не всегда последовательно) ее демократичность.

Боясь уронить свое «взрослое» достоинство, создатели фильма «Эти великолепные мужчины...» ведут себя так же, как многие из нас, когда попадают в детскую: не столько играют, сколько подыгрывают, не так уж часто позволяют себе роскошь покувыркаться, проделывая это стеснительно-степенно. Хотя и решенная карикатурно, героическая тема овладения человеком воздуха ничего, естественно, не доказывает «от обратного» — она не алогична по своей сути. Нелепые приключения и поступки действующих лиц, своенравное поведение как бы одушевленных «летательных аппаратов» не составляют органического сплава с этой отнюдь не нелепой сутью. Отдельные же смешные находки остаются только удачным орнаментом. Зрители смеются, когда взбесившиеся аэропланы крушат сараи и ангары, хлопаются в лужи, гоняются по полю за удирающим человеком. Они смеются, когда любвеобильный летчик-француз в каждом пункте посадки завязывает интрижку с одной и той же девицей, носящей лишь, к удивлению самого донжуана, разные имена: Брижит, Ингрид, Марлен, Франсуаз, Иветт, Бетти.

Смеешься сначала и над экзальтированным итальянским графом, вечно терпящим неудачи, но не унывающим от этого, и над торжественно марширующим безмозглым немецким полковником, который даже не умеет летать, но который твердо уверен, что всех победит, ибо «так приказал кайзер и так гласит инструкция». Смеешься, однако, не заливисто, а потом все чаще вообще замолкаешь. Отнюдь не от усталости, скорее от возникающего чувства внутреннего протеста. Уж чересчур примитивна, груба и неоригинальна схема «национальных черт», без устали и однообразно обыгрываемая на протяжении всей картины. Кроме того, она неприкрыто лицеприятна. Летчик-англичанин, в отличие от других участников соревнований, не имеет даже милых недостатков, это образец джентльмена-спортсмена. Его младший (по тем временам) англо-саксонский собрат — благородный ковбой, то бишь рыцарь, который на самом финише отказывается от надежды занять первое место ради спасения незадачливого итальянца, терпящего очередную аварию на загоревшемся самолете. Правда, американец беден, но разве это недостаток? Это беда, и тем простительнее неудержимая тяга статного красавца к заветным банкнотам, которая одна и привела его на соревнования. И тем, конечно, блистательнее выглядит его самоотверженное отречение от приза. Но как может благородство остаться не вознагражденным? Тронутый до глубины сердца английский летчик отваливает американцу половину завоеванного им (а кем же еще — ведь картина английская!) куша... Вся эта патока под конец льется на полном серьезе, без всяких там алогизмов и «сдвигов».

Персонажи фильма, как это и положено в комической, создаются одним мазком, наделяются одной характерной чертой. Однако каждая такая черта закрепляется не за определенным социальным рядом, а за определенной национальностью. Подобное сме-

щение (надуманное само по себе) не оставляет и следа от демократизма ранней комической; тем более что последняя не ведала выборочности объектов для смеха и признавала как максимум только «симпатичных», но отнюдь не «голубых» героев.

Конечно, в старой комической постепенно выкристаллизовывались положительные персонажи. Еще до создания своих зрелых полнометражных лент Чаплин, например, почти начисто лишил своего постоянного героя Чарли каких-либо традиционных черт комедийного характера: он не был ни лицемером, ни трусом, ни хвастуном, ни скрягой, ни сластолюбцем, ни лентяем, ни мошенником, ни пьянчужкой. (Хотя даже обаятельный красавец Макс Линдер играл авантюриста и повесу.) Тем не менее Чарли тоже вовсе не представлял собой ангела. Будучи реалистом, Чаплин уже тогда оценивал «жизненные явления единственно по их внутренней стоимости» (выражение Салтыкова-Щедрина) и подчеркивал в своем персонаже ограниченность его сознания, бедность мечты. Достаточно вспомнить ключевые сцены «Малыша» (сон и другие), чтобы сразу стало ясно, что такое подчеркивание необходимо было Чаплину помимо всего прочего для обвинения окружающего мира, который низводит человека до подобного состояния, ограничивает все его помыслы нуждами сегодняшнего дня. Но углублявшийся психологизм чаплиновского персонажа опрокидывал устои старой комической, уже тяготел к большой комедии.

Преодолев позже не одну вершину этой большой комедии и познав массу необескураживающих неудач, кинематограф в наши дни оглянулся назад и начал возводить из полузабытых приемов комической параллельную пирамиду. Если судить по картине «Эти великолепные мужчины на своих летательных аппаратах», то попытка свелась к ребячеству, порожденному леностью мысли, быть может, отсутствием мысли вообще. Кризис тем, пригодных для беззаботного смеха, все же на Западе—реальность...

Но приведенный пример относится к числу фильмов, которые образуют лишь одну из граней возникающей пирамиды. Эта грань самая примитивная, не отшлифованная рукой мастера; короче говоря, очередная копия-подражание. Первой была не эта грань; я остановился на ней подробно, поскольку она у нас до сих пор менее известна. А что греха таить: всегда интереснее начинать разговор с вещей, мало знакомых собеседнику (или читателю). Введенный же «в курс», он на лету подхватит дальше нить, тем более что собственная память здесь сможет ему подсказать, дополнить сопоставления, сравнения, выводы. Память как о виденном, так и о прочитанном — об упоминаемых ниже фильмах у нас писалось предостаточно.

Основную и самую примечательную грань современной комической составляют картины, которые каждый непредубежденный зритель отнесет к явлениям искусства. Возможно, к явлениям не новаторским, но, во всяком случае, новым. Эта новизна и в том, что к традиционным приемам комической добавился юмор, которого Бестер Китон не находил у нее в годы Великого Немого, и в том, что зрителю здесь дано не только посмеяться, но и поразмыслить.

Возрождение комической на новой эстетической основе началось на родине Андре Дида и Макса Линдера (воистину история повторяется по спирали!). Очень осторожно вводил ее элементы в свои первые комедии Жак Тати; гораздо смелее и шире использовал их Пьер Этекс. Потом из Америки пришел четырежды безумный мир Стэнли Креймера. Пришел — не то слово: ворвался, взорвался, рассыпался, загрохотал. В общем как и положено американской комической — наследнице традиций «папаши Гуся» Мака Сеннета. При переливе нового содержимого в старые мехи оказалось нелегко соразмерить слагаемые, соблюсти чувство меры. Смущали не «многоплановость» и не «лихость» постановщика — им может не быть предела,— а скорее длинноты, иногда качество трюков, их перенасыщенность, из-за чего они приобретали подчас самодовлеющее значение, а ведущая мысль терялась, затушевывалась. В маленькой «Свадьбе» грузинского режиссера М. Кобахидзе или в полнометражных «Операции «Ы» и «Кавказской пленнице» Л. Гайдая подобных несоразмерностей меньше — помог уже накопленный опыт или у этих постановщиков более развито чувство самоограничения, трудно сказать.

Необычайно различны названные фильмы. Характерна в этом отношении реакция на них критики. При появлении, например, «Вздыхателя» писалось больше о средствах, которые использовал сценарист, режиссер и он же исполнитель главной роли — Этекс. Все без исключения рецензенты отмечали поразивший их эпизод, где герой, сидя перед телевизором, механически наливает молоко в сахарницу вместо чашки, намазывает варенье на блюдце и откусывает от него кусочек, будто ест хлеб, и т. д. Но лишь некоторые из рецензентов вскрывали глубинную связь частного с целым, отдельного штриха с общим замыслом.

В ранней комической герой был неправильно движущимся манекеном, и зрители забавлялись его бурной жизнью невпопад. У Этекса манекен становится субъектом и объектом смеха, он как бы метафорическое олицетворение доведенной до абсурда механичной и монотонной жизни. Его персонаж (как некогда у Китона) — предел безжизненности живого человека, он напоминает автомат. Но у всякого

механизма в конце концов что-нибудь выходит из строя. Тогда все остальные части, продолжая действовать как будто абсолютно правильно и рационально, на самом деле совершают одну нелепицу за другой. Вроде этого увлеченного телезрителя...

Созданный Этексом образ-маска лишен психологизма только внешне. Эта его «внешность» — источник, по сути дела, всей трюковой эксцентрики. Основой же тонкого и грустного юмора Этекса служит актуальная сегодня для Запада проблема отчуждения. Ограниченность, односторонность, выхолощенность сознания этексовского персоножа используются как средство обвинения окружающего мира, который безучастен к личности, разрывает его связи с себе подобными, замыкает в себе. Тема отчуждения проходит как сквозная через многие сцены «Вздыхателя», а также «Йойо», «Было бы здоровье». Можно сожалеть только, что эта тема решается Этексом главным образом в морально-этическом, а не в остросоциальном плане, из-за чего созданный им образ-маска лишен пока возможности возвыситься до подлинного символа болезненного разрыва между мечтой и действительностью, должным и сущим, каковым был чаплиновский Чарли.

Более ярко выраженная общественно-социальная акцентировка фильма Креймера «Безумный, безумный, безумный, безумный мир» обусловила особое внимание критики к его тематике. Картина абсурдности мира, одержимого маниакальной страстью к обогащению, получилась достаточно впечатляющей. Головокружительный вихрь нелепиц, творимых чистоганом, как нельзя лучше соответствует фантастическому жонглированию жизненными нормами, которое свойственно комической. И что с того, что Креймер, отдав дань всем без исключения периодам увлечений ранней комической, которые перечислял Бестер Китон, полностью удовлетворился приемами полстолетней давности, откровенно наслаждается ими и даже просто цитирует их? Это обстоятельство можно просто отметить, но можно и сделать из него вывод: оно доказывает, что приемы ранней комической не отжили свой век, что они «работают» и сейчас.

Тем не менее вчерашнее не в состоянии полностью удовлетворять потребности сегодняшнего дня, и фильм Креймера подтверждает также эту непреложную истину. На смену типичному и традиционному для комической «нонсенсу» у Креймера пришел горький и разящий юмор, пришла сатира, которая имеет точный адрес и больно кусает. Не случайно мерилом успеха для фильмов, подобных креймеровскому, выступает не столько степень мастерства оттеснения зрителя в сферу алогичного, сколько степень показа оттеснения в ту же сферу человечности.

К третьей, так сказать, промежуточной грани современной комической следует отнести картины, где непосредственная пародия на жизнь заменена пародией на искусство. Здесь традиции тоже очень богатые: одной из ведущих «специальностей» ранней комической было передразнивание других жанров кинематографа — исторического, детективного, приключенческого. «Кармен» Чаплина, «Три мушкетера» Линдера, «Три эпохи», «Генерал» и «Шерлок Холмс-младший» Китона принадлежали в свое время к высшим достижениям комической, а в наши дни сулят немалый успех последователям.

Известная москвичам американская пародийная комическая «Большие гонки» вызвала самые разноречивые отклики — от восторга до столь же темпераментного отрицания. Не вступая ни в какую полемику, хочу отметить лишь бесспорный для меня факт: освоив старые формы, постановщик Блейк Эдвардс по-новому решил пародийное задание. На первый взгляд, от старых фильмов-пересмешников его отличает только своеобразная универсальность: здесь доведены до утрированной нелепости штампы и кинофантастики, и вестернов, и экзотических картин о путешествиях, и костюмных мелодрам, и даже самих комических. Здесь гипертрофированы и действующие лица: супермен, напоминающий «белого клоуна» в цирке, злодей в облике «черного клоуна», предприимчивая «стопроцентная» американка, бурлескный монарх-самодержец...

Но не простое стремление к всеядности движет авторами «Больших гонок». Они не избрали для себя конкретизированный и ограниченный объект для насмешек — такой-то фильм такого-то режиссера, как это типично для ранней комической. Их интересует в качестве объекта для пародии нечто более существенное, а потому и более злободневное: эстетические принципы, привитые западным зрителям вкусы, обывательский образ мышления, порождающий стандартную коммерческую кинопродукцию. Насмешка над всем этим — уже сравнительно более высокая ступень пародийной комической, в ней заключается ее новизна и ее сила.

К сожалению, эта сила одновременно явилась источником и ряда существенных недостатков, о которых так много писалось,— перегрузки, длинноты, утеря темпа, «ударности», лаконизма. Поскольку, однако, такие недостатки присущи не одним «Большим гонкам», можно предположить, что они объясняются трудностями становления, роста жанра, который вступил в пору своей второй молодости.

Остановившись на линиях развития современной комической и на отличающих их характерных чертах, я не ответил еще на вопрос, почему именно комической оказалось под силу «омоложение». На страницах журнала «Искусство кино» мне приходи-

лось писать о попытках искусственного оживления таких стародавних развлекательных жанров западного кинематографа, как «фильм ужасов» и «вестерн». Я подчеркивал тогда обратную тенденцию: современные «фильмы ужасов» дискредитируют себя из-за грубой тенденциозности и воинствующего антигуманизма, а на пути оздоровления вестернов стоит отсутствие народности. Возможно, комической легче освободиться от этой первопричины одряхления, чем остальным развлекательным жанрам — ведь она ведет свою родословную от цирка, буффонады, фарса, то есть от искусства народного, демократического. Показательно, что самыми интересными в творческом отношении как раз и являются те современные комические, которые в той или иной степени содержат негативно-критические моменты в отношении власть предержащих.

Кроме того, нельзя забывать о здоровой основе самого смеха, чью животворящую силу оценили сейчас даже постановщики «чисто» приключенческих лент, детективов, мелодрам. Создатели их стали широко использовать иронический прием в своих эскейпистских безделках и побасенках. Авторская усмешка не всегда, конечно, спасает эти побасенки от банальности или пошлости, но она свидетельствует о стремлении коммерческого кино как-то подтянуться до требований времени, ироническими глазами «повзрослевшего» современника взглянуть на Фантомаса и даже на д'Артаньяна.

С. Юткевич метко назвал старую комическую «лабораторией изобретательства и мастерства». Надо думать, она стала ею не в последнюю очередь и потому, что наилучшим образом «соответствовала» самому характеру зародившейся десятой музы. Бывали годы, когда каждый второй фильм, выпускавшийся в мире, был комедией. По подсчетам Ежи Теплица, в нынешнем Голливуде этот жанр составляет четвертую часть всей продукции. Не включая, естественно, бесчисленных мультипликационных лент, которые на протяжении всех прошедших десятилетий свято хранили и по-своему развивали многие мотивы и приемы старой комической. Так что применение эпитета «полузабытые» в отношении этих приемов — своего рода условность. Тем более что среди массы комиков, появившихся за прошедшие десятилетия, были и приверженцы традиций комической. Но искусство таких комиков, начиная от американцев Лоурела с Харди и кончая англичанином Норманом Уиздомом, не знаменовало собой возрождения комической, скорее оно свидетельствовало о ее упадке.

...Итак, факт возрождения в наши дни комической заслуживает внимания и осмысления. Средства и приемы комической, родственные народному искусству скоморошьего балагана и цирка и примененные на новой эстетической основе, оказались способными удовлетворять определенные потребности современности.

Мануэль МИЧЕЛЬ

Два года надежды

Минувшие два года были чрезвычайно важными для развития мексиканского кино. В нашей кинематографии не появилось новаторского движения подобного тому, которое мы наблюдали в Италии, Чехословакии, Польше, Франции, Великобритании и в странах с меньшим объемом кинопродукции, таких, как Бразилия. В общем у нас в кино нет «новой волны». Люди, теории, идеи, создававшие мексиканское кино на протяжении последних тридцати лет, до сих пор занимают в нем господствующее положение. Однако за эти годы произошли знаменательные события, результаты которых, хотя и не получившие пока должной оценки, могли бы способствовать возникновению нового течения в нашем кино. На пути независимого, свободного, отказывающегося от устаревших концепций киноискусства еще много препятствий, которые почти всегда труднопреодолимы. Так происходит во многих странах и особенно в Мексике, где необходимость удовлетворить ограниченный внутренний рынок и отсталую в экономическом и культурном отношении публику находится в противоречии со стремлением к престижу, которого можно достичь, только создавая искренние и обладающие большой эстетической и гуманистической ценностью произведения.

В середине 1965 года состоялся первый конкурс экспериментального кино, организованный секцией техников и рабочих профсоюза работников кинематографической промышленности. Если результаты конкурса не особенно блестящи, то они, во всяком случае, обнадеживающи. Новое поколение мастеров кино доказало свою способность осуществить перестройку мексиканского кино и приблизить его к современности. Впервые за многие годы появи-

лись новые имена — режиссеры, актеры, операторы, сценаристы. На конкурс было представлено четырнадцать фильмов, из них два состояли из нескольких новелл. Таким образом, в конкурсе приняли участие 18 режиссеров, из которых 15 представили свои первые игровые фильмы.

Для тех, кто незнаком со спецификой мексиканской кинопромышленности, необходимо заметить, что при существующих у нас условиях практически невозможно производить независимые фильмы, поскольку монополия на распространение и демонстрацию «блокирует» картины, созданные без участия Кинематографического банка, трех правительственных прокатных организаций и профсоюзов. В этих обстоятельствах никто не решается субсидировать независимые постановки. С другой стороны, сбыт даже короткометражек невозможен, потому что и при условии крайне низкой себестоимости короткометражные и документальные фильмы не дают никакой прибыли и сами продюсеры вынуждены оплачивать их демонстрацию в кинозалах. (Дело в том, что все документальные и короткометражные фильмы обычно носят рекламный характер.) Таким образом, конкурс экспериментального кино впервые открыл дверь для тех, кто уже давно стремился выразить свои мысли средствами кино. К тому же эти фильмы во многих случаях стоили в десять раз дешевле, чем обычно, поэтому трудности, связанные с финансированием, у режиссеров этих фильмов были меньшими, чем в коммерческом кино.

В результате конкурса были премированы четыре фильма: «Секретная формула», «В этой деревне нет воров», «Любовь, любовь, любовь» (пять новелл) и «Ветер издалека» (три новеллы).

«Ветер издалека» и «В этой деревне нет воров» представляли Мексику на Международном кинофестивале в Локарно и получили «Серебряный парус» за вклад в обновление мексиканского кино.

Полнейшей неожиданностью, однако, явился коммерческий успех, который эти фильмы молодых имели в кинотеатре «Сине Рехис» в Мехико, вмещающем 500 человек. Фильм «В этой деревне нет воров» демонстрировался 8 недель и собрал 75 000 зрителей, «Секретная формула» — соответственно 5 недель и 40 000 зрителей, «Амелия» — 11 недель, 100 000 зрителей, «Ветер издалека» — 21 неделю, 210 000 зрителей. Последний фильм побил все рекорды продолжительности демонстрации в этом зале и не был превзойден даже знаменитым английским фильмом «Сноровка», демонстрировавшимся около 18 недель.

Фильм режиссера Альберто Исаака «В этой деревне нет воров», поставленный по рассказу Габриэля Гарсиа Маркеса, рассказывает о деревенском пройдохе, укравшем три шара из единственного в округе бильярдного зала и в течение нескольких дней безуспешно пытающемся их продать. По обвинению в краже арестовывают ни в чем не повинного человека, уроженца другого района. Терзаемый угрызениями совести, вор решает возвратить украденное. Между тем жизнь в деревне становится невыносимо скучной, бильярдный зал — единственное место развлечений здешних жителей — закрыт и даже самому вору — любителю бильярда — нечем заполнить свободное время... Фильм сделан в неторопливой описательной манере, авторы с грустной иронией показывают жизнь бедных и отсталых селений.

«Секретная формула» (автор сценария, постановщик и оператор Рубен Гамес) — сорокапятиминутный бессюжетный фильм. С помощью выразительных кадров, смонтированных в ритме музыкальной партитуры (Вивальди), автор пытается раскрыть некоторые тайны национального мексиканского характера, в его различных, порой извращенных проявлениях (местные обычаи, религиозный фанатизм, знахарство) он показывает также ужасающую нищету простого народа, страдающего от эксплуатации со стороны иностранцев, народа, ставшего жертвой не только экономического проникновения, но и влияния чужой идеологии (первоначальное название «Кока-кола в крови» лучше раскрывало авторский замысел). Из всех фильмов, представленных на конкурс, это единственный фильм, который можно назвать экспериментальным в полном смысле слова. Его слабость — заметное влияние сюрреалистского авангарда. Интересен монтаж фильма, яркие образы полны пластики и экспрессии, а текст, написанный Хуаном Рульфо, придает им необычайную жизненность.

«Ветер издалека» состоит из трех новелл: «Парк в низине» Саломона Лайтера, «Августовский вечер» Мануэля Мичеля и «Встреча» Серхио Вехара. Вот несколько отзывов об этом фильме: «Ветер издалека» — самый поэтичный фильм конкурса...» («Таймс», Лондон); «Сюрпризом, которого все ждали, неожиданно стал мексиканский фильм «Ветер издалека»... Три молодых режиссера рассказывают о своем детстве, юности, первой любви. Рассказывают? Нет. Показывают, образно и прочувственно» («Фёй д'ави де Нёфшатель»); «Августовский вечер» Мануэля Мичеля — образец молодого, яркого, выразительного, лишенного нарочитой усложненности кино...» («Экссельсиор», Мехико); «Легкая грусть «Ветра издалека», навеявшего юношеские мечты, придает этому фильму пленительное поэтическое очарование» («Монд», Париж).

Объективность этих критических отзывов подтвердили зрители, в течение почти шести месяцев заполнявшие кинотеатр, где демонстрировался «Ветер издалека».

Руководитель Генеральной дирекции кинематографии — официальной инстанции, контролирующей эту область творчества в стране,— Марио Мойа Паленсиа и директор Кинематографического банка Оскар Рабаса решили предпринять новую попытку и совместно с Ассоциацией продюсеров объявили первый национальный конкурс сценариев и сюжетов.

Двести двадцать девять авторов представили на конкурс свои работы. В течение двух месяцев жюри рассматривало присланные сценарии, из которых было необходимо выбрать три и распределить между ними учрежденные премии. Хотя общий уровень представленных работ был в большинстве случаев разочаровывающим, около пятнадцати сценариев оказались удачными. Три работы были премированы, одиннадцать рекомендованы для постановки. Вдохновляющим фактором явилось то, что подавляющее большинство премированных и рекомендованных сценариев принадлежало писателям молодого поколения, на конкурсе не был отмечен ни один писатель-профессионал: профессионалы либо не участвовали в конкурсе, либо их работы были отрицательно оценены жюри.

Были премированы сценарии «Кайфанес» Хуана Ибаньеса и Карлоса Хуэнтеса, «Любовь и мир» Хуана Товара и Рикардо Виноса, «Народ-привидение» Марио Мартини. Пока только Хуану Ибаньесу удалось поставить свой фильм, правда, вне общепринятой системы коммерческого производства. Постановка фильма «Кайфанес», показанного на Московском кинофестивале, — единственный реально ощутимый результат конкурса сценариев.

●

О коммерческой продукции сказать нечего или почти нечего, хотя количество поставленных фильмов с годами постепенно возрастает. Стремление создавать оригинальные произведения отошло в прошлое. Экономическая и политическая ситуация на обычных для мексиканского кино рынках Латинской Америки затруднила возмещение затрат на производство. С другой стороны, низкое качество продукции мексиканских киностудий препятствует завоеванию новых рынков, отрицательное влияние оказывает и порочная система проката, которую держат в своих руках три правительственные компании.

В поисках выхода из тяжелого положения мексиканские продюсеры заключили ряд соглашений с иностранными компаниями о совместном кинопроизводстве. Так был снят фильм Хильберто Гаскона «Зло» с участием двух американских актеров Гленна Форда и Стеллы Стивенс. В результате получилась посредственная, наивная картина, копирующая приключенческие боевики тридцатилетней давности. Однако этот крайне неглубокий, фальшивый и скучный фильм сделал немалые сборы, что, разумеется, нельзя рассматривать как подлинный успех.

Кроме того, создаются национальные фильмы, рассчитанные на кассовый успех, сюжеты этих фильмов взяты из мексиканской действительности. Первое произведение такого рода — «Педро Парамо» Карлоса Вело, экранизация ставшего уже классическим романа Хуана Рульфо. Если не считать «Тореро», фильма, смонтированного из материалов кинохроники, «Педро Парамо» — первая полнометражная картина Карлоса Вело. По сравнению с поэтичным произведением Рульфо фильм кажется несколько схематичным. Можно даже сказать, что он имеет мало общего с положенным в его основу романом. Вместе с тем как самостоятельное кинопроизведение «Педро Парамо» — бесспорно удачный и интересный фильм. Автор рассказывает историю касика одного мексиканского селения и параллельно — историю самого селения. Смерть касика приводит к упадку всего района. В течение многих лет только фильмам Буньюэля удавалось преодолеть непопулярность нашего кино у зрителя, и вот теперь «Педро Парамо» вселяет в нас надежду на начало нового этапа в развитии мексиканского киноискусства, хотя пока этот фильм — лишь радостное исключение, лишь одинокая вершина среди унылого равнинного пейзажа национальной кинопромышленности.

Два молодых режиссера дебютировали в коммерческом кино: Артуро Рипстейн, поставивший «Время умирать» (по сценарию Габриэля Гарсиа Маркеса), и Альберто Исаак, закончивший недавно картину «Визиты дьявола» по сценарию Эмилио Карбальидо, крупного мексиканского писателя. От обоих — Рипстейна и Исаака — можно ожидать многого. Молодежь, обладающая кинематографической и общей культурой, призвана превратить мексиканское кино в подлинное средство духовного выражения, правдивого отображения современных проблем нашей страны.

Будем надеяться, что, если года через два мне вновь доведется писать о мексиканском киноискусстве, положение в нем будет более обнадеживающим, появятся новые удачные фильмы и окончательное обновление нашего устаревшего и отсталого кино станет наконец реальностью. Итак, будем надеяться.

Мехико

Перевел с испанского ***В. РЕЗНИЧЕНКО***

А. АЛЕКСАНДРОВ

Второе дыхание гангстерского фильма?

Раскритиковать фильм «Второе дыхание» так же трудно, как изругать очень красивую женщину. Даже еще труднее. Что женская красота не гарантирует духовное совершенство, ясно каждому взрослому человеку. А вот что с полной искренностью можно отвергнуть красивое произведение искусства — это обычно мы отрицаем. Раз красиво — значит не может быть дурно. Свое отношение к этой формуле надо определить сразу же: когда мы обратимся непосредственно к фильму Жан-Пьера Мельвиля, от этого будет зависеть многое.

Тигр очень красив. Его красота органична для его сути— это красота хищника. И если предположить, что человек-хищник и человек-жертва равно правомощны, то тогда фильмы, подобные «Второму дыханию», идеально гармоничны и хороши во всех отношениях. Но я на стороне жертв, и поэтому все дальнейшие суждения в конечном счете будут исходить именно из такого отношения к жизни.

Профессиональный гангстер Гю Минда с помощью двух своих товарищей бежит из тюрьмы. Этот немолодой, но еще крепкий мужчина, с волевым, замкнутым лицом, отсидел десять лет.

В первых кадрах — почти полный мрак, едва различимы крадущиеся фигуры людей, серые силуэты тюремных стен и крыш. В тишине фонограммы слышны только легкие шорохи одежды и тяжелое дыхание. Затем сразу — огромный, светлый мир шумного города. Здесь надо все начинать сначала, надо бороться, напрягая все силы, не зная ни покоя, ни жалости.

Гю вернулся в гангстерские джунгли. Ему 46 лет, и десять лет тюрьмы не были похожи на санаторий. У него уже нет дыхания. Едва успев прийти в себя после побега, он сталкивается с необходимостью вступить в острую схватку. С решимостью и мастерством старого гангстера он разделывается с двумя «коллегами», угрожавшими его давнишней возлюбленной Мануш. Он решает разделаться и с бывшим своим боссом Джо Ричи. Но Ричи — орешек крепкий и ядовитый, и Гю понимает, что теперь он ему уже не под силу. Он хочет уйти — уехать в Италию. Ему нужны деньги. Мануш говорит: «У нас есть деньги». Но ему нужны свои деньги. Из-за конфликта с бандой Гю остался один. Более всего, однако, его гнетут не одиночество и опасность: он смутно понимает, что все теперь — и его коллеги-гангстеры и полиция — играют без правил. В крохотном закутке, затерявшемся в лабиринте дешевого дома, с путаными лестницами и коридорами, ему остается только ждать — случайной удачи, закономерной нищеты или просто прихода полиции. Из одной тюрьмы он попал в другую.

Так все это выглядит в беллетризированном пересказе. На экране мы видим Гю совсем иным. Никаких таких слов (и в литературном и в кинематографическом смысле) вроде: «бороться, напрягая все свои силы...», «усталость...», «смутно ощущает...», «чувствует...», «ему остается только...» — в фильме нет. Нет ни таких слов, ни такой интонации. О чем думает Гю, что он чувствует, можно только догадываться — по общей ситуации, по подложенному кое-где подтексту, по обрывочным, вскользь брошенным фразам. Персонажи, представляющие здесь гангстерский мир, крайне лаконичны, а о чувствах они вообще не говорят. Мельвиль показывает историю о мужестве и показывает соответственно своему отношению: он откровенно на стороне тигров.

Одно из самых больших достижений французского кинематографа последних лет — внутрикадровый ритм. По своим гипнотическим свойствам это, пожалуй, самый эффективный прием. И Мельвиль тут ни в чем не уступает Годару. В центральной сцене ограбления даже превосходит. Волевая и одновременно поразительная по своему изяществу ритмика реализуется чередованием дальних планов движения машин — той, на которую собираются напасть, и той, которая собирается напасть, — и средних планов движения самих гангстеров. Одетые во все темное и строго элегантные, они не делают ничего особенного: входят и выходят из машины, на несколько секунд останавливаются, чтобы присмотреться к дороге, обмениваются короткими репликами. Но в самих ритмах этих простейших движений оказывается возможным передать физическую и нравственную суть происходящего с ощутимостью, порой вызывающей дрожь, с экономичностью, не доступной никакому другому искусству. И уж совсем сверхэкономичен звуковой ряд этого эпизода — только хлопанье дверц автомобиля. Лучшего аккомпанемента для этого ритмического великолепия не придумаешь.

Иначе обстоит дело с пластикой. В отличие от того же Годара и других французов этого поколения Мельвиль нарочито жёсток. Это неспроста. Пластичность и гибкость годаровского кинематографа находится в прямой зависимости от его образов. У персонажей Годара нет своей, определенной линии судьбы. Она не идет ни вправо, ни влево, ни вверх, ни вниз. В ней не бывает и резкого трагического слома. Она течет в потоке современного бытия, безотчетно следуя его поворотам. Именно безотчетно. И потому изображение ее должно обладать прежде всего внешней пластичностью и гибкостью. Годар в этом достиг многого. Мельвиль во «Втором дыхании» стремился как раз к обратному. Он показывает человека, с линией судьбы хотя и черной, но безупречно прямой. Характер Гю по-своему рафинированный, по-своему идеальный. Конструируя эту судьбу, художник выбирает материалы легкие, прочные, отшлифованные до блеска. Барочная пластичность формы или современная ее текучесть были б здесь неуместны.

Но вернемся к истории Гю.

Брат Джо Ричи Поль тоже возглавляет банду. Он в давних и дружеских отношениях с Гю. Когда неожиданно появляется возможность совершить миллионное ограбление (в машине повезут слитки платины), приглашенный в дело Орлов, гангстер, склонный к размышлениям и безупречный с точки зрения «правил игры», отказывается и предлагает вместо себя Гю. Помощник Поля вскользь замечает: «Говорят, он стал развалиной». Но Поль все-таки соглашается. Узнав о том, что он получил такой крупный и, наверное, последний шанс, Гю чувствует, что к нему приходит, как говорят спортсмены, второе дыхание. На ограблении он был прежним Гю — молодым, сильным и точным, как механизм. Выстрелом из окна автомобиля он убил стражника-мотоциклиста. При идеальной ансамблевости этой ритмической сцены его фигура была ведущей и поистине великолепной.

Теперь Гю надо решить последнюю задачу — не попасться поднятой на ноги полиции, оформить фальшивые документы и уехать в Италию. Это должно удасться: Гю окончательно овладел вторым дыханием. Он предельно

собран. Всем существом готов почувствовать малейшее дуновение опасности. Замаскировавшись усами и очками, он, как респектабельный автомат, движется в толпе, изредка заходит в нужные ему учреждения. Когда он вдруг останавливается посреди толпы зевак, чтобы взглянуть на какое-то уличное развлечение, вы это воспринимаете как событие. Двумя, тремя такими остановками — просто так, без дела — и ограничиваются проявления человечности Гю на протяжении всей картины.

Гю, естественно, опасается того, чего опасается каждый преступник в его положении. Но сверх того Гю не покидает инстинктивное ожидание нечистой игры. Чутье не обмануло профессионала: правила игры были нарушены. Полиция опознала Гю и инсценировала нападение другой, соперничающей банды. Его похищают, везут в тихий закуток и там подвергают быстрому допросу. Он попадается в ловушку и называет фамилию главаря — Поля Ричи. Маскарад тут же прекращается; он видит, что оказался в руках полиции, а провокационный допрос записан на пленку. Организовавший все это инспектор Бло передает материалы другому инспектору — Фардиано. Тот арестовывает Поля и распространяет слух о том, что Гю — предатель. В полиции Гю пытается покончить с собой, с разбегу ударившись головой о сейф. Попытка не удалась. Он в госпитале. Ему передают оружие, и он убивает задремавшего охранника. Бежит. Теперь надо во что бы то ни стало обелить себя. Незаметно подсев в машину инспектора Фардиано, он под дулом пистолета заставляет того написать, что признания были добыты с помощью провокации. После этого Гю убивает его. Банда Джо Ричи в свою очередь готовится ликвидировать Гю. Но он опережает их и внезапно появляется в комнате, где собрались Джо и еще двое бандитов. Он ухитряется убить всех троих, но последний успевает убить его самого. Инспектор Бло находит в кармане убитого признания инспектора Фардиано. Бло испытывает невольное уважение к Гю. Кроме того, он хочет оградить Мануш, в которую, кажется, был когда-то влюблен, от мести гангстеров за мнимое предательство Гю. Бло подбрасывает признания Фардиано одному из корреспондентов.

Жёсткая, как сталь, линия судьбы Гю все-таки и обломилась. Застряла в лабиринте современного бытия. Но она до конца осталась идеально прямой. И идеально черной.

Некоторым читателям наверняка захочется спросить автора этой статьи: зачем нужно так подробно пересказывать историю убийств, ограблений, нападений? Наверное, затем же, зачем, анализируя фильм о любви, подробно рассказывают о том, что сказал он и что ответила она, что почувствовал он и что почувствовала она... Взявшись за анализ гангстерского фильма, надо с полной серьезностью отнестись к делам и чувствам этого мира. А стоило ли вообще браться за анализ гангстерского фильма? Да, безусловно — потому что картина Мельвиля, во-первых, явление искусства, а во-вторых, потому что этот гангстерский фильм поднимает отнюдь не гангстерские проблемы.

Имя Жан-Поля Мельвиля в критике часто связывается с тремя явлениями в мировом кино: американской кинематографией, творчеством французского режиссера Жака Беккера и фильмом Годара «На последнем дыхании». Стоит остановиться на этих родственных связях: они нам многое помогут понять.

Сам Мельвиль неоднократно заявлял, что он верный ученик и ярый поклонник американской школы. Порожденный этой школой жанр гангстерского фильма — любимый жанр Мельвиля. Гангстерский фильм, как, скажем, и вестерн, имеет свою историю. Он развивался, распадался на ветви, следуя внутренней логике развития и веяниям времени. В первый период это было чисто развлекательное зрелище, со стрельбой, преследованиями, любовью в притонах и коварством из-за угла. Действие разыгрывалось на таком умственном и нравственном мелководье, что ни о какой общественной или человеческой проблематике тут говорить не приходилось. Со временем кино стало чуть-чуть серьезней, а с ним и жанр гангстерского фильма. Его авторы стали поляризоваться по признаку их отношения к проблеме гангстеризма. Одни стали всерьез показывать гангстера без всякого ореола романтики как злобного и опасного врага общества. Другие тоже взялись за дело вполне серьезно. Они рассуждали примерно так: конечно, гангстер — преступник, но в нашем дряхлеющем обществе даже и преступник, если он представляет собой человеческий экземпляр, обаятелен. Нельзя, мол, судить с позиций общепринятой морали о людях, для которых аморальность является первым условием их профессии. Преступление — это их способ существования. Они работают. И работают порой блестяще, обнаруживая мужество и духовную цельность, которыми нельзя не восхищаться в эпоху всеобщего измельчания и вялого скепсиса. Если он вам не нравится, убейте его. Он в принципе ничего не имеет против... только сумейте это сделать.

Самый естественный способ привлечь симпатии на сторону такого персонажа — это его романтизировать. Так и поступали. Мельвиль давно и с нескрываемой симпатией присматривался к этому направлению в гангстерском жанре. Но ему долгое время не удавалось создать что-либо значительное, и по отношению к американским образцам он всегда был вторичен. До тех пор пока не набрел на совершенно новую возможность влюбить зрителя в своего героя. Романтизация выдохлась, ее возможности исчерпались. Да и вообще в наше время романтика, даже гангстерская, непопулярна. Надо не романтизировать, а эстетизировать.

Был ли Мельвиль первооткрывателем? Наверное, к этой области слово «первооткрыватель» просто неприменимо. Во всяком случае, столь законченно и совершенно гангстерский сюжет эстетизирован впервые. Ученик превзошел учителя. Что это сделал французский ученик, а не какой-либо другой, на мой взгляд, совершенно закономерно. В эстетическом отношении французское кино сегодня предоставляет художнику больше возможностей, чем американское. Как бы мы не оценивали «новую волну», в развитии языка кино она свое дело сделала.

Ученик пошел (вернее сказать — зашел) дальше учителей и в философском отношении: он довел идею до ее логического завершения.

Стремление романтизировать склоняет автора гангстерского фильма к компромиссам с логикой. Романтизация предполагает чувства — любовь, ненависть. Обязательны женщина, или эмоциональная вражда, или еще что-нибудь в этом роде. Значит, применение формулы «он работает» в чистом виде здесь невозможно.

Во «Втором дыхании» есть женщина — Мануш. Но ее попытки вмешаться в дела Гю ни к чему не приводят. Мы даже не знаем, как он к ней относится: любит или только терпит. На то время, которое проходит перед нашими глазами, он ее исключил из своей жизни.

Гю убивает. Но, кажется, ни к кому из убитых он не испытывает чувства ненависти. Только главарь банды Джо Ричи, нарушивший правила игры, вызывает в нем отвращение. И при этом нельзя сказать, что Гю лишен темперамента, что он человек без нервов. Он работает.

Мельвилю нельзя отказать в последовательности. Он создал «чистый» тип гангстера. (Может быть, его надо

понимать даже шире — современного человека.) «Чистый» тип должен жить в «чистой» атмосфере. Поэтому Мельвиль окружает своего героя нравственным вакуумом. Под непроницаемым колпаком Гю обретает второе дыхание, а с ним и силы. Ему теперь нужно только, чтобы соблюдались правила игры. Но люди, что-то бубнящие про нравственность, сами оказываются безнравственными: правила нарушены.

По свидетельству западной критики, Мельвиль очень высоко ценит творчество Жака Беккера, а его последний фильм «Дыра» считает лучшей французской картиной.

Продолжая Беккера, Мельвиль сделал совсем немного шагов вперед (или в сторону), но вдруг оказался на почве, принципиально отличной от той, на которой произрастало искусство его учителя. Интересно, что и «Дыра» и «Второе дыхание» созданы на основе произведений одного автора — Жозе Джованни. Этот человек сам побывал в уголовной тюрьме. Люди, которых ему там довелось встретить, произвели на него большое впечатление; размышления о их нравах дали ему материал для многих произведений. (Фильм Робера Энрико «Искатели приключений», показанный на французской неделе, также создан по роману Джованни.)

«Дыра» противоположна «Второму дыханию» прежде всего в эстетическом отношении. У Беккера ничто не наводит на мысль о внешней эстетизации; режиссер стремился прежде всего к достоверности. Его картине свойственны как раз изобразительный прозаизм, подробность. Никакой эстетической приподнятости. Но вот с нравственной проблематикой дело обстоит сложнее. Тут действительно может показаться, что Беккер и Мельвиль единомышленники.

Беккер очень высоко оценивает некоторые душевные свойства четырех ребят, задумавших проломить дыру в камере и бежать. Порой он, может быть, их идеализирует. Но в картине нигде не сказано, что они профессиональные преступники: известно только, что судьба случайно свела их в одной камере и что каждому из них угрожает тяжелое наказание. Беккеру было важно показать людей, закаленных не преступлениями, а трудной жизнью. Людей, свято почитающих человеческую обязательность, а не пресловутые «правила игры». В «Дыре», как и во «Втором дыхании», не говорят о чувствах, нравственности, человечности. Там действуют. И у Беккера и у Мельвиля человечность разбросана по картине маленькими кусочками, которые порой проглатываешь и не заметив того. Но у Мельвиля это, к примеру, мгновенная остановка Гю, чтобы взглянуть на уличное развлечение, у Беккера — короткая реплика Роллана, брошенная Жо, увлекшемуся избиением тюремного вора-водопроводчика: «Не надо быть злым». И, наконец, главное — конфликт. У Мельвиля он в столкновении Гю с полицией, нарушившей все те же «правила игры». У Беккера конфликт социально-психологический (хотя адреса и не названы).

Появившийся в камере пятый, Гаспар,— представитель иного мира. Маменькин сынок из буржуазного семейства преступен прежде всего от своей психологической неустойчивости и нечистоплотности. От жизни, проведенной в мире зыбких отношений, необязательных обещаний и мимолетных чувств. Он и оказался предателем. Нет, не предателем с большой буквы, не злодеем, а просто ничтожным болтуном, мгновенно забывшим и о товарищах и о своих перед ними обязательствах, как только узнал, что ему наказание не угрожает.

В фильме Беккера тоже работают. Эта работа тоже противозаконна, и ей тоже подчинено все. Но работают там не пистолетами, а самодельным зубилом и ломом. Нелегко, конечно, очаровать зрителя виртуозностью какой-нибудь пистолетной бестии, но все же куда труднее показать красоту людей, примитивным зубилом проламывающих дыру в бетонной стенке. Беккер намеренно далек от всякой внешней эстетизации. Трудно отмываемая красота его персонажей проступает постепенно, на протяжении всего повествования. Однако в конце его мы оказываемся завороженными этой внутренней красотой так, как были околдованы эстетической неотразимостью кинематографа Мельвиля. События беккеровского фильма происходят в тесной тюремной камере. Но там можно дышать. В светлом и просторном мельвилевском мире дышать нечем.

Третья родственная связь подчеркнута режиссером в самом названии фильма. Для нового французского кино картина Годара «На последнем дыхании» была явлением программным и в эстетическом и в идейном плане. Назвав свою картину «Второе дыхание», Мельвиль, судя по всему, подчеркнул этим как свою зависимость от Годара, так и свое намерение пойти дальше предшественника.

Некоторые критики на Западе считают, что так оно и вышло. Не погибни Мишель, герой годаровского фильма, от пули сыщика, из него со временем получился бы Гю. Мне это кажется ошибочно: как и в случае с героями Беккера, провозглашенное Мельвилем родство Гю и Мишеля — не более чем внешнее сходство явлений принципиально различных. Мельвиль хотел пойти дальше, но он и на этот раз ушел не столько вперед, сколько в сторону.

Мишель тоже гангстер, и он может убить без серьезной на то необходимости. Но как раз это и отличает его от Гю, который без необходимости никогда не убивал. Мишель не воспринимается нами как гангстер. Он прежде всего — шалое детище безответственного и неприкаянного времени. Он сродни не деловитому Гю, а тем парням, что драпируют свою невольную никчемность то в черные свитеры, то в кожаные куртки, чье озорство порой граничит с преступностью, кого жизнь не обездолила жестоко, но не дала самого главного — чувства своей необходимости другим людям, своего места в обществе. Как бы ни были серьезны преступления Мишеля, в мире преступников он всегда оставался талантливым дилетантом. И в мир-то этот он попал главным образом потому, что в нем не было так скучно, как в благопристойной и бесцельной буржуазности.

Там, где Гю обрел второе дыхание, Мишель задохнулся. Задохнулся не потому, что нарушили правила игры, а потому, что нарушили правила жизни.

Современные художники научили нас быть внимательными не только к очевидным и привычным проявлениям мужества, но и к таким его разновидностям, как безнадежный стоицизм одиноких, отчаянная храбрость заблудших или незаметный героизм добрых. Но у героя Мельвиля нет родных в гуманистическом искусстве. Их не оказалось даже среди тех, на кого ссылается сам режиссер.

И все-таки Мельвиль не производит впечатления душевно убежденного проповедника «жестокой логики» бытия. Где-то даже начинает казаться, что он вообще обошелся без мучительных размышлений о Гю-человеке, а всю свою любовь отдал Гю — произведению искусства. Но каковы бы ни были субъективные позиции художника, созданное им неизбежно обретает самостоятельную жизнь. Фильмы, подобные «Второму дыханию», работают, как маленькие насосы, постепенно откачивающие из этого мира человечность. С этим нельзя мириться.



АНГЛИЯ

Риту Ташинхэм и Линн Редгрейв считают с недавних пор современным женским вариантом Лоурела и Харди — знаменитого комического дуэта американских фильмов 30-х годов. Молодые актрисы впервые снялись вместе в фильме Десмонда Дэвиса «Девушка с зелеными глазами», и хотя Рита Ташинхэм была к тому времени уже широко известна и играла в фильме центральную роль, а Линн Редгрейв только начинала свой артистический путь и снималась во второстепенной роли, зрители и критики сразу же обратили внимание на неотразимый комический эффект, возникавший, когда они вместе были на экране. С тех пор Линн снялась уже в нескольких фильмах и получила известность, не меньшую, чем ее напарница. Ныне тот же Десмонд Дэвис вновь снимает фильм с их участием — эксцентрическую комедию «Сногсшибательные денечки» — о невероятных приключениях двух сестер-провинциалок, приехавших в Лондон и ставших вскоре одна — эстрадной певицей (Линн), а другая — манекенщицей.

БОЛГАРИЯ

Популярный романист Камен Калчев написал недавно сценарий «Романтическая история» о юношеских годах Георгия Димитрова. Камен Калчев считается одним из крупнейших знатоков жизни и деятельности великого революционера. Собранные писателем материалы легли в основу книги «Сын рабочего класса», при участии Калчева создавался документальный фильм о Димитрове. Будущий фильм отразит сравнительно небольшой отрезок жизни Георгия Димитрова — в начале века еще юношей он работал в городе Самоков директором маленькой типографии. «Это время,— говорит Калчев,—когда Димитров впервые познавал трудности жизни... познавал представителей класса буржуазии, когда впервые познал любовь... Моя цель в том, чтобы на фоне капиталистического строя у нас, с его примитивным, эксплуататорским характером, дать обаятельный образ поколения борцов, которые закладывали основы великой битвы за социализм и коммунизм».

●

Журнал «Филмови новини» знакомит читателей с биографией Васила Мирчева. Творческую специальность этого кинематографиста определить довольно трудно — у него причудливо переплетается работа в художественной фотографии с работой в документальном и игровом кино. Закончив специальные курсы, созданные на предприятии «Болгарская кинематография», Мирчев работал фоторепортером, затем снова пошел учиться — на этот раз в Лодзинскую киношколу в Польше. Будучи еще студентом, он становится известным как документалист — Центральный комитет Союза социалистической молодежи Польши присуждает ему премию за картину «Сон», в 1961 году картина Мирчева «Ювеналии» получает премию Международного Союза студентов, а через год молодой режиссер уже становится лауреатом Краковского международного фестиваля короткометражных фильмов.

После возвращения в Болгарию наступает новый поворот в творческой судьбе Васила Мирчева — он снимает небольшую новеллу «Ослик» и вскоре дебютирует полнометражным игровым фильмом «Мужчины», посвященным молодежи. Но в 1966 году его как опытного документалиста приглашают снимать фильм «Продолжающаяся поэма». Недавно Мирчев закончил еще один документальный фильм — «Продолжает жить»— о возрождении фашизма в Западной Германии. Теперь молодой режиссер вернется опять к игровому кино. Совместно с молодым писателем Асеном Георгиевым он работает над сценарием полнометражного фильма. «Это рассказ об одном счастливом молодом человеке, который ни в чем не чувствует недостатка. Случайно он узнает, где находится человек, который во времена фашизма выдал его отца. Молодой человек оказывается перед трудной психологической проблемой—отказаться от спокойной жизни и отомстить самому или требовать привлечения виновного к ответственности по установленному порядку. Имеет ли он право судить через 24 года?» Фильм будет называться «Поколения».

ГДР

В основу фильма студии ДЕФА «Моя подруга Сибилла» положен одноименный рассказ Руди Штраля. В фильме рассказывается о путешествии группы туристов по маршруту Берлин — Батуми, а затем на теплоходе «Иван Франко» в Сухуми и Сочи. В этой веселой комедии о забавных приключениях Сибиллы, ее возлюбленного Ронни и руководителя группы бюрократа Хуртига критика отмечает игру актеров Рольфа Херрихта (Хуртиг) и дебютантов Эвелин Опочински (Сибилла) и Ханса-Михаэля Шмидта (Ронни). Отлично сняты морские пейзажи и пейзажи Черноморского побережья Кавказа, в фильме воссоздана атмосфера подлинной дружбы и товарищества, которой всюду окружены гости; по мнению рецензентов, фильм Вольфганга Людерера «полон красоты, романтики и приключений».

ДАНИЯ

«История о Барбаре» —так называется новый фильм режиссера Палле Кьерульф-Шмидта, поставленный по сценарию Клауса Рифбьерга. Писатель и режиссер являются авторами ряда фильмов, имевших успех не только в Дании, но и за границей. Их предыдущей работой был фильм «Однажды была война», рассказывавший о годах оккупации Дании, о борьбе датских патриотов против немецких оккупантов.

В центре фильма «История о Барбаре» — судьба молодой актрисы, фильм поднимает проблему полной эмансипации женщины в современном обществе. Главную роль исполняет молодая, но уже известная в Скандинавских странах актриса Юванне Ингдаль. В фильме заняты также Петер Стеен, Йорген Букхёй, Ларс Лунё.



ИТАЛИЯ

Внимание печати всегда привлекают ежегодные фестивали научно-фантастических фильмов, происходящие в Триесте. Однако фильмы, показанные на фестивале в нынешнем году, разочаровали и зрителей и критиков. Рецензенты отмечали однообразный характер представленных произведений и бедность выдумки. Фильмов, которые по праву можно было бы назвать научно-фантастическими и которые показывали бы будущее и научный прогресс человечества, на фестивале, по существу, не было. «Фантастика без фантазии»,— пишут о фестивале газеты. Насколько можно судить по рецензиям, доминировали мрачные фильмы, пессимистически рисующие грядущее. Основная тема большинства произведений—мир, опустошенный катастрофой атомной войны, в котором пытаются выжить немногие уцелевшие. Другая распространенная тема—нападение на Землю страшных пришельцев из космоса.

Фестиваль проходил по двум разделам: полнометражные фильмы и короткометражные. Критика проявила большой интерес к короткометражному фильму Годара «Любовь в 2000 году» — озорному и остроумному, привлекающему внимание также и экспериментальными методами цветной съемки. Премии фестиваля в Триесте получили английский фильм «Машина остановилась» Филиппа Сэвила («Золотая печать» города Триеста) и два короткометражных фильма — югославский «Муха» Александра Маркса и Владимира Ютрисы и канадский «Что происходит на Земле» Леса Дрея и Кея Пиндела (разделившие вторую премию — «Серебряная печать»).

●

В Бордигере происходил традиционный фестиваль комедийных фильмов — и полнометражных игровых и мультипликационных. Успех имели «Фантомас против Скотланд-Ярда» Андре Юннебеля, мультфильмы итальянца Боццетто и некоторые другие. Однако гораздо оживленнее было в зале, где демонстрировались старые ленты с участием Чаплина, Китона, Гарольда Ллойда. Ретроспектива охватывала период с 1915 по 1934 год и называлась «От фарса к кинокомедии».

●

Снимающаяся в Италии греческая киноактриса Ирен Папас, знакомая нашим зрителям по фильмам «Электра» и «Каждому свое», показанному на V Московском кинофестивале, обратилась через итальянские газеты со страстным призывом о солидарности с Мелиной Меркури и другими греческими деятелями искусства, подвергающимися преследованиям со стороны военного правительства Афин. «В Грецию возвратился нацизм», — говорится в призыве Папас. Актриса обращается к интеллигенции и всем свободным людям мира, чтобы они заняли «решительную, непримиримую позицию против этой смехотворной «армии спасения», которая намеревается создать в Греции «четвертый райх»... «Актеры,— призывает Папас,— отказывайтесь выступать в Греции. Продюсеры, не продавайте ваших фильмов. Издатели, не предоставляйте права на перевод. Писатели и композиторы, скульпторы и художники, осуществляйте ваше авторское право, запрещая распространять в Греции ваши произведения. Патакос уже запретил десятки иностранных фильмов и тысячи книг. Наложите теперь вы цензурный запрет на господина Патакоса». Итальянская национальная федерация артистов, художников и скульпторов присоединилась к обращению греческой актрисы и заявила о своей солидарности с греческими деятелями искусства, подвергающимися гонениям.

США

«Эпидемия счастья» — так было названо заболевание, поразившее внезапно все многомиллионное население Нью-Йорка. Вызвано оно было загадочной птицей, обладающей даром речи, и проявилось, как сообщает с иронией корреспондент «Нью-Йорк таймс», «в приступе братской любви, охватившей наш замечательный город. Все беды, напасти и тревоги, все неполадки и недоразумения мигом исчезли; группа школьников-хулиганов, угрожавших ножом учителю, бросилась его лобызать, опустели табачные и винные лавки, короче говоря, на город снизошла благодать. Были счастливы все, кроме тех немногих, кого «приступ братской любви» лишил их доходов. Этого, однако, оказалось достаточно, чтобы на борьбу с птицей были брошены полицейские.

Все это происходит в комедии «Что ж плохого в хорошем самочувствии?», над которой работает режиссер Джордж Ситон. Съемки производятся на улицах Нью-Йорка, а один из эпизодов мэр города разрешил даже снимать в помещении городской ратуши, что, впрочем, кое-кто из других «отцов города» счел оскорбительным. Однако мэр, будучи сторонником того, чтобы как можно больше фильмов снималось в Нью-Йорке, на этот раз настоял на своем, взяв реванш за недавнюю неудачу, когда не было дано разрешение производить в нью-йоркском метро съемки фильма о банде подростков, терроризирующих пассажиров.

Жанр своего фильма Джордж Ситон определяет как «оптимистическая комедия». Трудно, конечно, заранее сказать, будет ли фильм дышать оптимизмом и бодростью, известно, во всяком случае, что в финале все станет на свои места: хулиганы снова вытащат ножи и т. д. Единственным, видимо, поводом для оптимизма будет то, что на двух битников — героев фильма (Джордж Пепард и Мэри Тайлер Мур) «эпидемия счастья» окажет оздоровляющее действие и они возродятся к лучшей жизни. «Я пессимистический оптимист. Я люблю фильмы, где есть надежда»,— жизнерадостно заявил режиссер интервьюировавшему его журналисту.

ТУРЦИЯ

Жюри Четвертого фестиваля турецких фильмов в Анталье присудило первый приз по разряду исторических и национальных фильмов картине Эртема Эльмеза «Нация просыпается», которая повествует о националь-



ном становлении страны. Фильм под таким названием был поставлен еще в 1932 году режиссером Мухсином Эртугрулом, это была первая турецкая звуковая лента. Второй приз присужден фильму «Закон границ» режиссера Лютфи Акада с Ылмаз Гюнеем в главной роли. (Этот фильм рассказывает о жизни контрабандистов.) Среди музыкальных и развлекательных лент лучшей признана «Для хорошего дня» режиссера Мемдуха Уна. Лучшим режиссером назван Ылмаз Дуру (фильм «Тираны») и лучшим оператором Али Угур (за тот же фильм). За лучшее исполнение женской роли приз фестиваля получила актриса Фатьма Гирик, а за лучшее исполнение мужской роли — Ылмаз Гюней. Фестиваль еще раз показал, что в турецкой кинематографии имеется большой отряд талантливых мастеров, однако в силу ряда причин им трудно пока создать яркие, интересные высокохудожественные фильмы.

ФРАНЦИЯ

В зале пресс-конференции на аэродроме Орли Клод Лелуш, вернувшийся из Африки, где он вел съемки своего нового фильма «Жить, чтобы жить», принес извинения собравшимся интервьюировать его журналистам: режиссер пояснил приглашенным, что он нуждается в них как в участниках «массовки». В Орли, тотчас по прибытии самолета, доставившего сюда Ива Монтана, исполнителя главной роли в картине Лелуша, должна была быть снята очередная сцена — встреча героя, журналиста, возвращающегося из Вьетнама, со своими коллегами.

Лелуш пояснил, что он хотел бы избежать в своей работе контакта с фигурантами.

Роль Монтана в фильме — роль человека талантливого, независимого, всегда находящегося в центре событий; для него журналистика не просто профессия, но способ жизни, возможность наполнить ее необычным, обеспечить ее полноту.

●

Среди немногочисленных дебютантов нынешнего киногода во Франции пресса отмечает Кристиана де Шалоня. До того как заняться режиссурой самостоятельно, де Шалонь был ассистентом Алена Жессюа («Жизнь навыворот»), Жоржа Франжю (экранизация романа Кокто «Фома-самозванец»), Тони Ричардсона («Мадемуазель» и «Моряк из Гибралтара»). Герой его фильма «Молчаливое путешествие» — двадцатилетний португалец, эмигрирующий во Францию.

На родине он не может заработать себе на жизнь, к тому же здесь ему предстоит воинская повинность, а юноша не желает участвовать в военных действиях в Анголе.

Кристиан де Шалонь указывает, что его картина принадлежит «социальному кинематографу», что в этом смысле он брал уроки у итальянцев. Прослеживая судьбу своего героя, перебирающегося через границу и теряющего в Париже надежду на лучшую жизнь, кончающего в бидонвилле, режиссер отталкивался от многих сходных историй, которые наблюдал собственными глазами, от многих сходных судеб беженцев, перешедших Пиренеи.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Вацлав Ворличек, лауреат премии Мака Сеннета на фестивале в Локарно за картину «Кто хочет убить Джесси?», почувствовал вкус к пародиям. Когда его пародия на «романы в картинках» еще демонстрировалась на Московском кинофестивале, режиссер уже заканчивал картину «Конец агента W4C», в которой модная со времен Бонда цифирь соединена с чрезвычайно популярными буквами, красующимися в каждом здании на комнатах определенного предназначения.

Содержание фильма журнал «Кино» излагает так: «Иржи Плескот в роли руководителя агентуры небольшого неназванного государства дает своему бухгалтеру Фоустке — Иржи Собаку задание: следить за знаменитым агентом великого неназванного государства. Бухгалтеру, пытающемуся отвертеться, указано на занятость других агентов. Фоустка подключает к делу свою собаку Пайду, и вместе им действительно удается обнаружить опасного агента вскоре после прилета и таким образом перехитрить массу остальных агентов».

Следующая картина Ворличека будет тоже пародией и хотя название ее уже знакомо зрителям —«Кто хочет убить Джесси?»,—режиссер отнюдь не собирается пародировать свой собственный фильм. Одна из американских прокатных фирм предложила Ворличеку снять цветную версию «Джесси» с участием зарубежных актеров, но сохранив исполнительницу заглавной роли Ольгу Шоберову.

●

Атмосферу, в которой живут герои нового фильма Гинека Бочана «Частная буря», выразительно передает абзац из репортажа о съемках, напечатанного в журнале «Фильм а доба»: «где-то на втором этаже камерно горит настольная лампа... а я представляю, что возле нее, наверно, сидят супруги, у которых в прихожей — холодильник, в ванне — теплая вода, а в гараже блестит «Волга». Соседи им завидуют... а эти супруги минуту тому назад сытно поужинали, и так как это культурные люди второй половины двадцатого столетия — читают «Всемирную литературу», в десять часов почистят зубы, вымоют ноги и спать. Завтра то же. Послезавтра то же, и через неделю, и через месяц, и через двенадцать лет. В оптимальном случае нужно надеяться на удовольствие какого-нибудь любовного приключения, на частную бурю».

По сути, в этом абзаце выражен весь сюжет будущего фильма самого молодого чехословацкого режиссера — действующие лица в нем ведут такую же размеренную и бесцветную жизнь, пытаются вырваться из этого, казалось бы, прочно замкнутого круга, но и прорывы эти почти ничего не решают: главный герой, инженер химического комбината Винш, влюбляется в молоденькую лаборантку, жена его уходит к постоянному партнеру семейства по воскресной партии карт, но поколебленное равновесие вскоре восстанавливается. В интервью Гинек Бочан пытается определить пафос своей картины: «...меня волнует,



что во многом мы живем хуже, чем могли бы жить; что за множество неприятных вещей мы ответственны сами...»

«Частная буря» почти целиком снимается в городе Усти-над-Лабом, где создан огромный химический комбинат и где живет автор повести, легшей в основу сценария, — тридцатипятилетний инженер химического комбината Владимир Парал.

●

Едва закончив работу над своим вторым полнометражным фильмом «Возвращение блудного сына», Эвальд Шорм сразу же принялся за третий. Между его дебютом в художественном кино —картиной «Отвага на каждый день» и «Возвращением» — был значительный перерыв, режиссер снял несколько короткометражных фильмов; видимо, работы эти выполняли ту же функцию, что и эскизы у живописцев. Теперь же Шорм совершенно отказался от паузы, хотя в новой картине «Пять девчонок на шее» он обратился к тематике, прежде им не разрабатываемой. «История происходит в некоем областном городе, в городе с замком и оперой, патриархальном и уютном. Пять тринадцатилетних девочек заключили какой-то союз, девичье товарищество, и в этом маленьком обществе сталкиваются различные девичьи характеры. Из этих различий вырастает конфликт-столкновение, в котором проявляется жестокость, свойственная молодости» (из режиссерской экспликации).

●

В статье, озаглавленной несколько драматически — «Кво вадис, арс документи?» («Фильм а доба»), критик Антонин Навратил рассматривает современную ситуацию в чехословацкой кинодокументалистике. Автор пишет о закате «синема-верите», о том, что после того как рассеялись иллюзии о спасительности подлинности, опять появляется твердая внутренняя драматургия, работающая — что само по себе закономерно — уже с теми элементами, которые исследовала «киноправда».

Автор указывает, что прием изжил себя, что «киноанкеты вышли из моды», что никого не убедит простое фотографирование повседневности и несрепетированное слово, в выразительность которого слепо верили режиссеры «синема-верите», что необходимо исследование реальности в кинематографически емких образах.

Переходя к конкретным анализам, автор особенно выделяет тех документалистов и те картины, в которых помимо стремления к подлинности фактуры материала чувствуется желание выразить определенную мысль или создать определенное настроение. Особо расположен Навратил к двум молодым кинематографистам — чеху Виту Ольмеру и словаку Павлу Сыкоре.

Вит Ольмер, в прошлом актер, дебютировал в документальном кинематографе в этом году фильмами «Граждане с гербом» и «Девушка». В первом из них показаны потомки известных чешских дворянских родов, которые живут теперь в социалистическом государстве; второй изображает бывшую киноактрису Хеду Шкрдлянтову, вернувшуюся к своей основной профессии врача. Говоря, особенно о второй картине, что «это скорее эскиз, чем законченная работа», критик тем не менее отмечает, что Вит Ольмер продемонстрировал «тонкое чутье документальной тематики».

Павел Сыкора более опытен как кинематографист, правда, ранее он работал в паре с режиссером Урцем, и показанный в этом году фильм «Владо, Мариенка, Йойо и старый отец» является одной из первых его самостоятельных работ. Тема фильма совершенно необычна — героем его является старик, который после смерти своей жены и дочери воспитывает троих внучат. Навратил сравнивает эту картину с «Семьей человеческой» поляка Владислава Слесицкого и приходит к выводу, что словацкая картина более совершенна, так как хотя «Сыкора пошел тем же путем, но дошел он дальше, ибо кроме глубокой мысли он вложил в свое произведение искреннее и великое чувство, любовь к человеку и восхищение его жизнью и деяниями».

●

Через пятнадцать лет после героической экспедиции французского врача Алена Бомбара небольшая группа энтузиастов из словацкого города Простеева собирается повторить его подвиг. Так же как и Бомбар, они намерены пересечь Атлантику от Канарских островов до Барбадоса в Карибском море, так же как и Бомбар, они не берут с собой никаких продуктов, рассчитывая, как и он, исключительно на «дары моря». Но в отличие от экспедиции 1952 года со словацкими мореплавателями будет кинокамера.

Вначале инициативная группа экспедиции состояла из трех человек, в нее входили лодочный мастер Карел Гашек, инженер Антонин Цоуфал и техник Ирка Свобода. Экспедиция приобрела новый смысл с того момента, когда в подготовку к ней подключились врач И. Клемпа и кинорежиссер Дмитрий Плихта. Братиславское отделение предприятия «Чехословенски фильм» подписало с участниками экспедиции договор о съемках документальных картин. Теперь будущим мореплавателям остается найти кинооператора, способного принять участие в подобном путешествии.

Сейчас трудно предвидеть перипетии будущего фильма, но основное направление работы для режиссера ясно: он намерен с максимальной точностью воспроизвести психологическое состояние отдельных участников экспедиции. А зрителям, чтобы увидеть жизнь людей в условиях, в которых приходится существовать потерпевшим кораблекрушение, нужно ждать возвращения лодок «Горизонт» и «Альбатрос» с отважными путешественниками.

ЮГОСЛАВИЯ

Участие в фильме Александра Петровича «Собиратели перьев» стало поворотным пунктом в творческой судьбе Бекима Фехмию. К молодому актеру из Белграда пришла европейская известность. Дино Де Лаурентис, видевший фильм Петровича, предложил контракт Бекиму Фехмию на чрезвычайно выгодных условиях: актер может сам выбирать картину и режиссера, с которым будет работать.



Первой работой Фехмию для итальянского продюсера станет телевизионная серия «Одиссей» из семи часовых фильмов, белградский актер будет исполнять заглавную роль, ту, которую в кинематографическом варианте играл Керк Дуглас. Кроме Фехмию в серии предполагается участие жены Де Лаурентиса Сильваны Мангано, ведутся переговоры с греческой актрисой Ирен Папас. Для того чтобы участвовать в телевизионных картинах, Фехмию даже не придется покидать Югославию — съемки будут производиться возле Белграда. Режиссер всей серии — Франко Росси.

Пока ведутся приготовления, Беким Фехмию играет в новой картине Фадила Хаджича «Протест» роль главного героя Иво Байсича, который кончает жизнь самоубийством, прыгнув из окна высотного здания. «Картина анализирует жизнь Иво и причины трагического происшествия. Кинематографическая ретроспекция перерастает в современную драму о человеке, окруженном непониманием».

●

Все увеличивающееся количество приключенческих фильмов, снимающихся на югославских студиях главным образом как совместные постановки, вызвало к жизни специальную профессию дублеров, за которыми в мировой кинопрессе утвердилось драматическое название «поденщики страха». По официальным данным, таких дублеров-профессионалов только в Белграде тринадцать человек, восемь работает в Загребе, есть они и в Любляне. Для защиты своих прав недавно они объединились в специальную организацию, которая стала одной из секций Союза кинематографистов Сербии. О необходимости такой организации говорит Светозар Стаменкович, председатель секции, дублер с двенадцатилетним стажем: «Раньше случалось, что продюсер искал дешевых дублеров, и если мы не соглашались с установленной ценой, он привозил других. Теперь такое положение невозможно».

Еще одна функция новой секции — наблюдение за выполнением условий безопасности работы, которыми иностранные продюсеры обычно пренебрегают. Светозар Стаменкович приводит характерный случай — в историческом суперколоссе «Чингисхан», снимавшемся в Югославии, дублеры в эпизоде татарской конной атаки должны были изображать павших, над которыми проносятся всадники. Шестеро дублеров получили повреждения, один из них — тяжелое, и только благодаря неотложной врачебной помощи жизнь его была спасена.

●

После значительного перерыва Бранко Бауэр занял снова свое место на съемочной площадке. Идея создания его нового фильма «Четвертый спутник» имеет не совсем обычный источник—картина создается не на средства студии или Фонда развития кинематографии; предприятием, финансирующим ее, является химический комбинат города Скопле. У работников его родилась мысль о создании фильма, рекламирующего комбинат и производимую им продукцию; было решено обратиться к Бранко Бауэру, постановщику известных фильмов с промышленной тематикой: «Лицом к лицу» и «Приехать и остаться», следовательно, знакомому с кругом проблем и материалом. Однако вскоре замысел чисто рекламного фильма отпал — после переговоров с Бауэром представители комбината пришли к выводу, что целесообразнее снять полнометражный художественный фильм, в титрах которого было бы отмечено, что комбинат является его продюсером.

Однако из содержания «Четвертого спутника», с которым знакомит журнал «Филмски свет», трудно заключить, какое отношение имеет будущий фильм к промышленной тематике. Событийным стержнем картины является борьба вокруг строительства спортивного комплекса рядом с небольшим провинциальным городом. Многие жители и секретарь комитета общины Иван Петрич не согласны с тем, чтобы центр возводился рядом с их городом; лагерь их противников возглавляет депутат скупщины Нико. Страсти накаляются, ведутся закулисные интриги, в ход идут угрозы и внушения. Нико побеждает, особенно внушительна победа депутата в плане моральном — затеянные им интриги сломили честного и бескомпромиссного Ивана Петрича. Молодой человек примирился с образом жизни, навязанным депутатом,—закулисная игра кажется ему теперь приемлемым способом разрешения всех вопросов...

ЯПОНИЯ

На экраны страны вышел новый фильм режиссера Сацуо Ямамото «Фальшивый полицейский». Предыдущая картина Ямамото «Большая белая башня» была награждена на V Международном кинофестивале в Москве Серебряным призом. И в этой работе режиссер вновь проявил свою привязанность к острым социальным темам. Герой нового фильма — полицейский в отставке (его играет Синтаро Кацу)—втянут в расследование уголовного преступления. Однако дело кончается тем, что он сам оказывается в тюрьме. Ямамото разоблачает жестокость и произвол, царящие в полиции. В фильме участвуют Митико Сугата, Дайсукэ Ито, Дзицуно Ёсимура.

●

После почти двухлетнего перерыва снял свой новый фильм знаменитый режиссер Тадаси Имаи, известный нашим зрителям по фильмам «А все же мы живем!», «Если любишь», «Повесть о чистой любви». Новая работа Имаи называется «Когда крошится леденец»; это экранизация одноименного романа писательницы Аяко Соно. В основу этого бестселлера легли факты из жизни Мерилин Монро. Красавицу актрису играет Аяко Вакао («Камни Хиросимы»). Критики называют фильм «Когда крошится леденец» одним из интереснейших произведений последних лет.



Семен ЗЕНИН,
Александр НОВОГРУДСКИЙ

ГИМНАСТЕРКА И ФРАК

Конрад ВОЛЬФ

МНЕ БЫЛО ДЕВЯТНАДЦАТЬ



Семен ЗЕНИН, Александр НОВОГРУДСКИЙ

ГИМНАСТЕРКА И ФРАК

ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПОВЕСТЬ
О ПЕРВЫХ СОВЕТСКИХ ДИПЛОМАТАХ

Если бы посмотреть на Землю с огромной высоты, то выглядела бы она в ту осень так же, как в наши времена.

Но приглядимся...

Набат... Набат... Быстрые, тревожные удары отбивает колокол на башне.

Пылают дома какой-то деревушки...

И под то же гудение набата падает дирижабль, охваченный пламенем...

И, задранные килем к небесам, опускаются под воду океанские корабли...

В ту осень на землях Европы шла война, самая кровопролитная из всех, какие до той поры знало человечество...

На экране пройдет только несколько видений войны, которая вошла в историю, как «первая мировая, империалистическая»...

В наступившей тишине мы увидим обросших бородами, озябших людей... Зарывшихся в землю... Выглядывающих через брустверы окопов...

Издалека, неведомо откуда, доносятся на поля войны, летят над траншеями и разбросанными человеческими телами странные, прерывистые звуки.

Нарастающий стук аппарата Морзе... Точки, тире, точки.. Их слушают телеграфисты тех времен — английские, французские, немецкие...

Лихорадочно работают линотиписты, крутятся валы ротационных машин...

Пока промелькнут перед нами эти кадры-видения в их стремительном чередовании, переведем на понятный язык слова, заключенные в телеграфных сигналах... Сигналах о том, что в одной из величайших стран мира произошла небывалая революция... Что народ этой страны через головы правительств (случай тоже небывалый в истории международных отношений) обращается к трудящимся, ко всему человечеству с призывом к разуму, с требованием положить конец войне.

Ленин... Возможно, некоторые из них впервые услышали это имя...

«Пуалю», окоченевшие в траншеях... Раненые, бредущие по дорогам... Или старые женщины, безмолвно сидящие на развалинах разбомбленного дома...

(Все это кадры хроники первой мировой войны, которые нам сохранили архивы.)

На экране — Ленин.

Ибо мы обратимся сейчас к тем великим делам, которыми ознаменовалось новое время, начатое Октябрьской революцией в России... К той борьбе за новые судьбы человечества, на которую поднимала народы ленинская партия...

Наш фильм расскажет о нескольких эпизодах этой борьбы, о некоторых ее участниках.

I

Действие фильма начинается в британской столице зимой 1917 года. Тоскливая лондонская зима. Мокрый снег вьется под порывами ветра на Трафальгарской площади. Обычный зимний вечер... Медленно катятся над столицей удары часов Вестминстерского аббатства. Мы увидим эти часы — Большой Бен — сквозь пелену тумана...

И сквозь туман увидим мрачное здание Брикстонской тюрьмы. Угрюмые тюремные коридоры. Только грохот тюремных засовов нарушает привычную тишину.

Но для одного из брикстонских узников это не совсем обычный вечер...

Здесь мы входим в тюремную камеру и впервые видим человека, с которым нам предстоит познакомиться. Несколько позже мы узнаем, что зовут этого человека Чичерин Джордж, по-русски — Георгий.

А пока вглядимся в его лицо, необычное лицо с большим открытым лбом, задумчивое, немного грустное и, кажется, слегка ироническое.

Сегодня у этого заключенного день рождения. Круглая дата — 45 лет. Невесело проводить праздничный вечер наедине с самим собой, в тюремной камере.

Следуя за его мыслями, промчимся сквозь бурную жизнь этого человека назад, к ее началу. В течение нескольких мгновений он будет молодеть на наших глазах, превращаясь в задорного юношу и мальчика в коротких штанишках.

Вместе с ним мы окажемся в озаренной солнцем маленькой усадьбе на Тамбовщине, где прошли детские годы Георгия Чичерина.

В Тамбовском музее и в рукописном фонде ленинградской библиотеки имени Салтыкова-Щедрина хранятся неопубликованные фотодокументы, относящиеся к годам детства и юношества Чичерина.

Быстрая сюита, построенная на этих бесценных материалах. Дом, в котором провел детство Чичерин; Георгий — мальчик; он же с братом и сестрой; он — студент...

В детстве он очень любил старинные книги.

На одном из снимков мальчик показывает сестре толстую книгу. Заглянем и мы в один из фолиантов семейной библиотеки Чичериных.

Мы увидим старинную гравюру, изображающую приезд в Московию Софьи Палеолог, племянницы византийского императора, невесты Ивана III. Среди ее свиты был Афанасий Чичерин — основоположник древнего рода, давшего России многих государственных деятелей.

Их портреты в золоченых рамах видны на любительском снимке: под ними в просторной комнате помещичьего дома сидят члены семьи Чичериных. Среди них — худощавый юноша, гимназист Георгий.

Его увлекала история...

Впоследствии он писал:

— Я любил читать и перечитывать старые дипломатические документы. Сочинял «мирные трактаты». Мы играли с сестрой в историю...

Аппарат еще наезжает на лицо юноши, и мы слышим продолжение его воспоминаний:

— ...Другой моей страстью была музыка.

Перед нами ноты, написанные мальчиком.

Дом был наполнен музыкой. Весь этот эпизод должен идти под звуки любимого Чичериным струнного квартета «D-moll» Моцарта, фрагменты которого еще повторятся в этом фильме.

— И почти с самого детства мучительные раздумья о жизни.

Здесь вернемся к фотоснимку, запечатлевшему дерзкое, удивительно одухотворенное лицо юноши Чичерина, чтобы услышать его слова:

— Я не могу жить так просто, без смысла... ...Я предпочел бы несчастную жизнь с истинными страстями существованию... изнеженного барчонка.

События нарастают: связь с революционными кругами, угроза ареста, эмиграция в Германию... На фрагментах кинохроники, на фотоснимках, показывающих рабочее движение в послевоенной Германии и одного из молодых рабочих лидеров Карла Либкнехта, прозвучат слова из автобиографии Чичерина:

— Я с упоением поглощал революционную литературу, сближался с рабочей массой... Глубочайшее впечатление на меня произвела личность Карла Либкнехта.

Путь был найден...

Я впервые ощущал, что такое реальная содержательная жизнь с ясной целью...

...Война открыла мне глаза на многое. Я приехал в Лондон и принял горячее участие в борьбе с оборонческим болотом.

Фотоснимки сменяет найденная в архивах записка (она датирована 11 августа 1917 года):

«Завтра придут за мной. Я уже писал о мотивах: моя принадлежность к рабочему интернациональному клубу».

На мгновение появляется на экране ордер на арест Чичерина, подписанный государственным секретарем его величества Кейвом. Сквозь строки этого ордера проплывет второй экспозицией унылое здание тюрьмы, пока мы прочитаем несколько фраз:

«Приказываю, чтобы упомянутый Джордж Чичерин за принадлежность к враждебным сообществам был заключен в Брикстонскую тюрьму и подчинен всем правилам, применяемым к арестантам, и оставался там до дальнейших приказов».

Прочитав эти строки, мы вернемся в тюремную камеру и вновь посмотрим на лицо Чичерина. Кому пожаловаться на произвол властей?

«Заключенный Джордж Чичерин» — вряд ли о его существовании знал сэр Дэвид Ллойд-Джордж, глава правительства Британской империи, «владычицы морей», самой могучей капиталистической державы тех времен. Дадим здесь крупный план Ллойд-Джорджа, стоп-кадр, который затем «оживает».

Мы не случайно сталкиваем кинопортреты Чичерина и Ллойд-Джорджа, ибо им история отведет роль участников величайшего дипломатического поединка, к которому будет приковано внимание всего мира.

Но пока — один безвестный узник, а другой...

В эти августовские дни, как свидетельствует английская хроника, именно в то время, когда русский революционер был брошен в Брикстонскую тюрьму, Ллойд-Джордж участвовал в блистательной церемонии. Это был прием в Букингемском дворце, где американских офицеров представляли английскому королю. Там была вся аристократическая элита страны: король Георг и королева Александра пожимали руки американцам, Ллойд-Джордж гостеприимно приветствовал гостей, а королева милостиво беседовала с премьер-министром.

Этот выразительный киносюжет дает образное представление о властителях капиталистического мира, об американских и британских претендентах на мировое господство.

И глядя на премьер-министра, почтительно беседующего с королевой, вспомним, что ему ничего не известно о человеке со странной фамилией, заключенном в Брикстонскую тюрьму.

За русского революционера не станет заступаться и российский посол, едущий в шикарном ландо на прием в Букингемский дворец.

«До дальнейших приказов...»

Снег покрывает кровли «Брикстон призн», и мы снова в тюремной камере в тот самый памятный для узника вечер: день рождения, 45 лет, круглая дата. 12 ноября 1917 года.

Не было подарков от друзей, не было праздничного торта с сорока пятью свечами. Но в эти дни история преподнесла брикстонскому узнику самый радостный подарок: победило то дело, которому он посвятил свою жизнь.

Здесь мы выйдем из Брикстонской тюрьмы и увидим неистовую беготню газетчиков, выкрикивающих ошеломляющую новость. И броские заголовки газет: «В Петрограде переворот», «Большевики свергли Временное правительство»...

Вот несколько крупных планов Ллойд-Джорджа, встревоженного известиями из России.

И несколько его приказов: запросить посла в Петрограде Бьюкенена— что там за беспорядки? Не допускать выхода России из войны!.. Великобритания не признает правительство Ленина. И, конечно, отвергает его требование об освобождении какого-то русского эмигранта Чичерина.

Остановим Ллойд-Джорджа в динамичном кадре. Он не знал, кто такой Чичерин, и не подозревал, что этот арестант станет его главным противником на международной политической арене.

Он не мог заглянуть на несколько лет вперед и увидеть дипломатическую дуэль, в которой Чичерин нанесет ему сокрушительный удар. Но мы можем это сделать: заглянуть в будущее, в зал Генуэзской конференции (которой дальше посвящен большой эпизод фильма).

А теперь возвратимся в 1917 год, к «стопкадрированному» портрету Ллойд-Джорджа. Утомительное дело — политика... В свободное от важных дел время Дэвид Ллойд-Джордж развлекался. Любил гонки голубей... Вот несколько видных английских политических деятелей во главе с Ллойд-Джорджем пронесли голубей в корзинках во двор старого дворца в Вестминстере.

Летят голуби...

Но, увы, совсем не голуби мира. Английские дредноуты бороздят моря, продолжая одну из кровопролитнейших войн.

А в Брикстонской камере по-прежнему сидит русский революционер, брошенный в застенок за его выступления против войны.

«До дальнейших приказов...»

И вот он, приказ:

«Тайно вывезти заключенного Чичерина из Брикстона...»

По требованию Советского правительства, по настоянию Ленина британские власти решили обменять его на бывшего английского посла Бьюкенена.

На экране (снятые с движения) продрогшие респектабельные дома, с трудом хранящие свое древнее достоинство. Холодная, тоскливая лондонская зима.

Над затемненным городом проносятся удары Большого Бена.

— Путь на родину открыт.

II

Россия. Москва. Ленин.

Покрытые снегом кремлевские башни. Заснеженная Москва, и на экране Ленин.

Пока идет наезд до сверхкрупного плана, напомним, что это март восемнадцатого года, когда Ильич и Советское правительство приехали из Петрограда в новую столицу рабоче-крестьянской республики.

Ленин и его помощники жили в те дни в здании гостиницы «Националь».

Найдены уникальные кадры, снятые у «Националя» сразу же после переезда Советского правительства в Москву.

И еще не бывавшие на экране кадры, показывающие, как на подводах перевозились в Кремль папки с делами народных комиссариатов.

Тогда же в Москву приехал Г. В. Чичерин, который после возвращения из Англии уже успел побывать в составе советской делегации в Брест-Литовске и по предложению Ленина подписал мирный договор с Германией.

В архиве сохранился редкий кинокадр: прибытие в Москву одного из первых красных дипломатов. Именно в это время ему было поручено исполнение обязанностей народного комиссара иностранных дел. Он спешит к Ленину. Предстоит острая борьба с противниками Брестского мира.

Медленный наезд на окна «Националя» позволит нам сказать о напряженной работе, которая кипела здесь в эти дни.

Завтра открывается Чрезвычайный съезд Советов. Ленин и его соратники готовятся дать решающий бой тем, кто хочет сорвать ратификацию мирного договора.

И вот еще одна съемка, которая оставалась до последнего времени неизвестной,— IV Чрезвычайный съезд Советов в Москве...

Старый Охотный ряд с церковью Параскевы Пятницы и написанный по старой орфографии большой транспарант на фронтоне нынешнего Дома союзов.

Обнаружены фрагменты кинопленки, снятые в зале заседаний съезда, и фотоснимки, запечатлевшие делегатов в часы работы съезда в Колонном зале.

Мы можем пройтись объективом кинокамеры от одного лица к другому, чтобы раскрыть характеры этих людей и обстановку съезда.

Засняты на кинопленку и делегаты съезда у входа в здание. И еще: митинги в Охотном ряду, неподалеку от дома, где заседал съезд,— манифестации рабочих с транспарантами: «Даешь мирную передышку», «Долой революционную фразу»...

Группы эсеров и «левых коммунистов», противников Брестского мира...

Странным образом с ними заодно оказался в те дни президент Соединенных Штатов Америки Вудро Вильсон. Архивы сохранили любопытные кадры, запечатлевшие президента, который стремился войти в историю, как «миротворец». Вот он идет вдоль строя британского почетного караула, а девочки в белых платьицах усыпают его путь белыми розами.

Вот он широко улыбается кинооператорам.

Пусть застынет иезуитская улыбка на его лице. «Миротворец» тоже требовал, чтобы Россия продолжала войну: он полон готовности воевать до последнего русского солдата.

Удивительный исторический парадокс: Вильсон не признавал Совет Народных Комиссаров, не признавал власть Советов... И все же он обращается к Ленину, к съезду, домогаясь отказа от заключения мира. И на всякий случай тут же дает секретный приказ об отправке в Россию карательной военной экспедиции.

А перед зданием Дома союзов кипят митинги сторонников и противников мира с Германией.

Все это позволяет раскрыть диалектику времени и драматизм сложной борьбы вокруг Брестского договора.

Ленин говорил:

— Пусть знает всякий, кто против немедленного, хотя и архитяжкого мира, тот губит Советскую власть.

На съезде Советов с докладом о Брест-Литовском договоре выступил Чичерин, отстаивавший позицию Ленина.

Он говорил, что тяжелые условия мира были продиктованы нам в то время, когда русская армия была демобилизована.

Кайзеровские войска продолжали вооруженное наступление на беззащитную Россию, стремясь захватить наши земли, задушить революцию.

Здесь репортажные планы съезда будут перебиваться кинокадрами о вторжении германской армии в глубь страны и подписания Брестского договора.

На последних планах прозвучат заключительные слова из доклада Чичерина съезду:

— Нас заставили подписать договор, приставив ко лбу пистолет...

Делегаты съезда подавляющим большинством приняли резолюцию, предложенную Лениным.

И вот на экране ратифицированный Брестский договор в массивном переплете с подписями, сургучными печатями.

Когда Ленину принесли этот документ, он сказал:

— Хороший переплет, отпечатано красиво, но не пройдет и шести месяцев, как от этой красивой бумажки не останется и следа. Отошлите эту нарядную книжечку товарищу Чичерину для его коллекции.

...«Не пройдет и шести месяцев»... На экране Красная площадь в день годовщины Октябрьской революции. Ленин и Свердлов приветствуют пролетарскую демонстрацию. Всмотримся в воодушевленные лица участников демонстрации — вооруженных рабочих и работниц. Идут отряды молодой Красной Армии.

Страна празднует первую годовщину социалистической революции — в Москве, в Питере. Проницательная ленинская политика спасла Советскую республику.

Через два дня после этого праздника рухнуло кайзеровское правительство.

Используем репортажные съемки революции в Германии. В общие планы улиц и площадей Берлина, на которых бурлил поток революционных событий, врежутся съемки кайзера Вильгельма II перед самым его бегством, перед тем, как он отдал на границе свою шпагу голландскому офицеру. Того самого кайзера, который заставил нас под дулом пистолета подписать Брестский договор и скрепил его своей подписью.

Мы не будем углубляться в дальнейшую историю политических событий в Германии, охваченной в тот момент революционным подъемом.

Здесь найдет свое место трогательная киносъемка: первые советские пограничники поздравляют немецких солдат с началом революции в Германии... И материалы о стихийном уходе германских солдат из оккупированных областей России.

Вспомним слова Чичерина:

— Советское правительство сознательно шло на тяжелые испытания, подготовленные Брестским договором, зная, что рабоче-крестьянская революция будет сильнее империализма и что передышка означает путь к победе.

Эта передышка дала возможность Советской власти собраться с силами для защиты республики.

И дальше монтажная сюита о первых отрядах Красной Армии, о натиске интервентов на Севере, на Дальнем Востоке, на юге.

В этом фрагменте мы стремимся использовать не появлявшиеся на экране фотодокументы и киноматериалы. Такие, например, как кинорепортаж о вручении знамени одному из первых полков Красной Армии.

Закадровый текст — мысли Чичерина:

— Крепчает ветер, барометр показывает бурю. Год 1919-й стал временем общего наступления контрреволюции. Все силы Антанты против нас. Война между нами и Деникиным, Юденичем, Колчаком есть лишь часть мировой гражданской войны.

История движется по своим законам, независимым от воли человека. Но историю делают люди, и каждый из них своим умом и дарованием, храбростью и волей воздействует на ее ход. Каждый из них силой, свойственной его личности, решает исход битвы... И этот... И тот... И эти...

В отличие от кинематографических изображений гражданской войны на общих планах сражений в этом монтажном цикле соединяются кадры, сохранившие лица бойцов и командиров в динамике битвы,— только крупные планы (стоп-кадры и фотоснимки): красноармеец в бою; матрос на бронепоезде; командир, отдающий приказы; раненый, поддерживаемый медсестрой; трубач, играющий сигнал... Только человеческие лица, вписанные в неповторимую обстановку времени.

И, завершая этот раздел фильма, мы скажем:

— Подобно солдатам и полководцам молодой Советской Армии, которая ежедневно отражала натиск врагов на бесчисленных фронтах, эту битву своими средствами, на своих постах вели первые советские дипломаты.

Переходным планом к следующей сцене служит редкий фотоснимок встречи Чичерина с героями гражданской войны.

III

Один за другим — несколько кинопортретов тех, которых вскоре назовут дипломатами ленинской школы.

Г. В. Чичерин.

Л. Б. Красин.

М. М. Литвинов.

В. В. Воровский.

Л. М. Карахан...

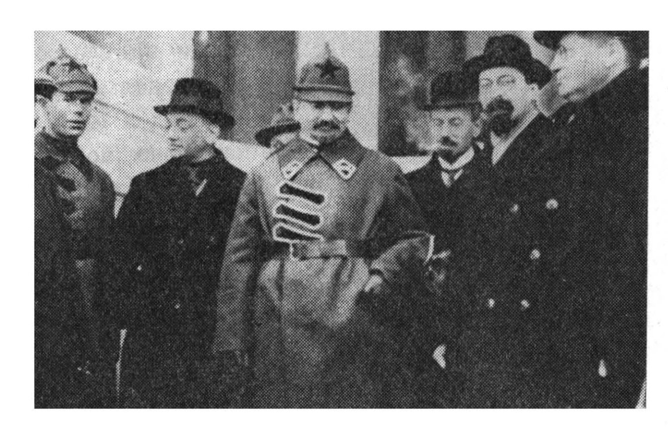
ГИМНАСТЕРКА... **...И ФРАК**



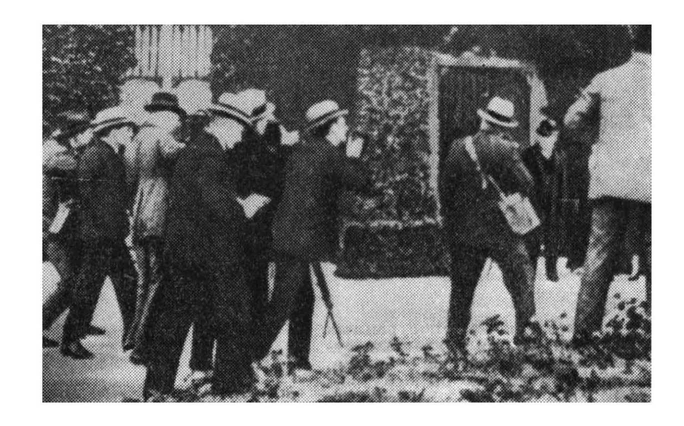
Все силы наркома иностранных дел Г. В. Чичерина поглощала отчаянная историческая борьба. Второй его страстью была музыка

Генуя, 1922. Г. В. Чичерин, М. М. Литвинов, Я. Э. Рудзутак среди членов советской делегации

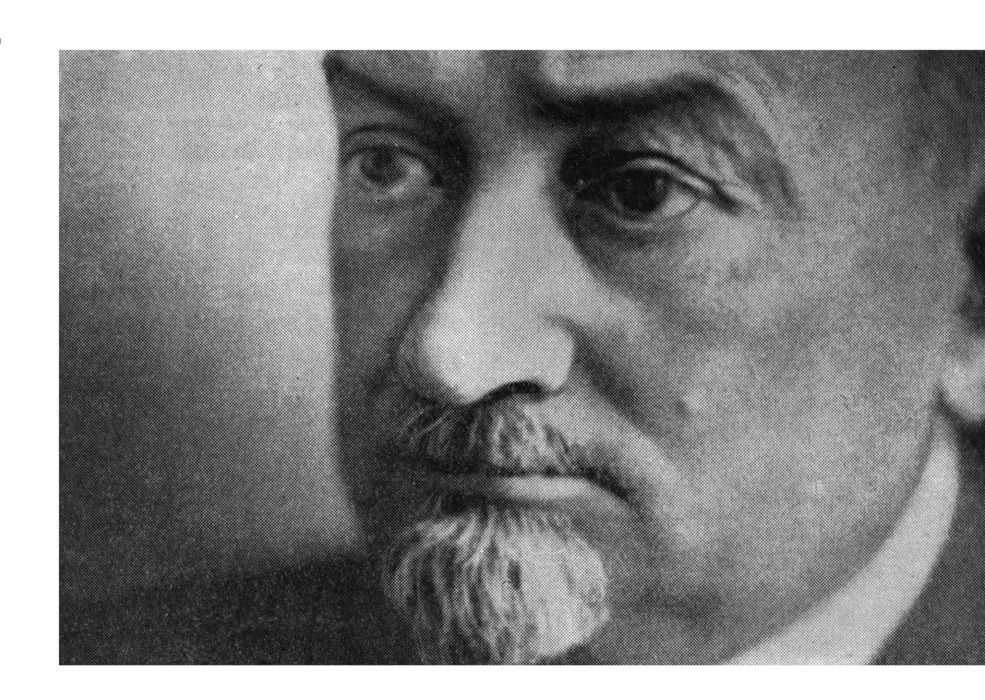
Советские дипломаты. В центре — Г. В. Чичерин (в буденновке)

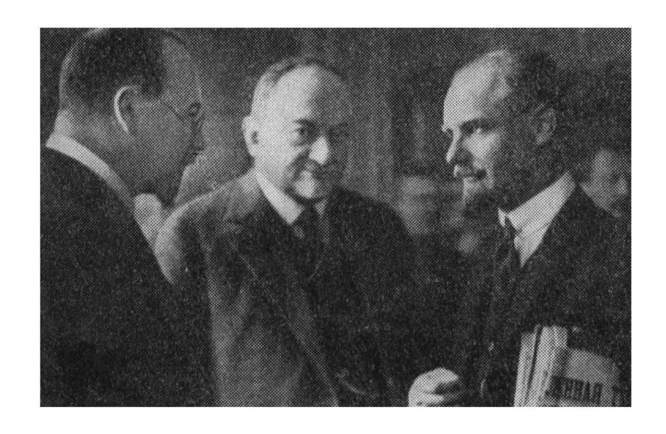


«Так поднимаются к звездам», — заметил Чичерин, когда все фотокамеры мира после его знаменитой речи на Генуэзской конференции нацелились на руководителя советской делегации



Г. В. Чичерин. 1930



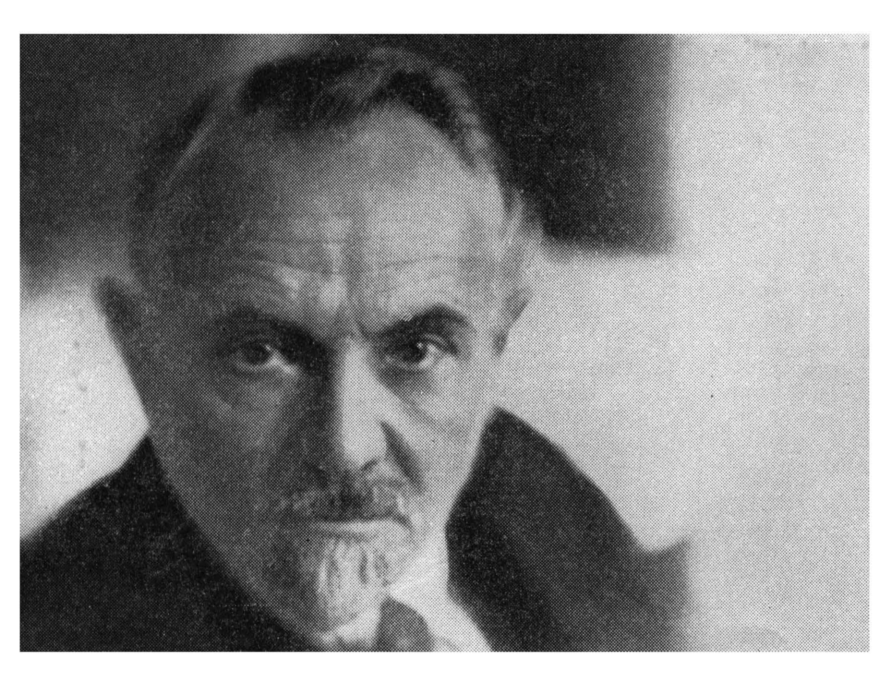


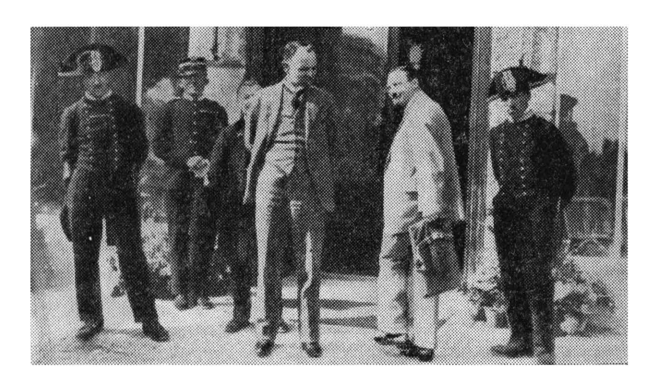
А. В. Луначарский, Г. В. Чичерин и А. А. Берзин



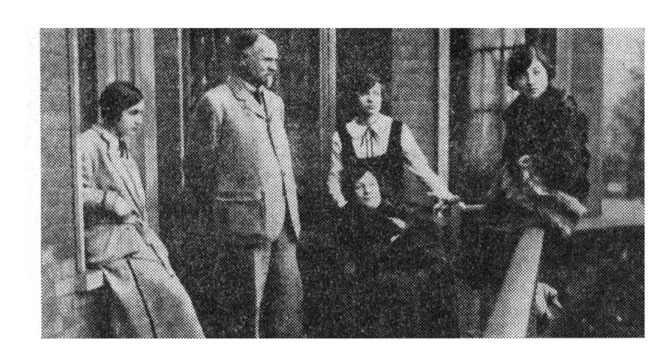
Г. В. Чичерин, М. И. Калинин вместе с японским послом после вручения верительных грамот в Кремле. 1926

Л. Б. Красин. 1924





Генуя, 1922. У входа в зал заседаний



Л. Б. Красин и его семья на балконе советского полпредства в Лондоне. 1924



Первый посол Страны Советов в Стокгольме В. В. Воровский и его единственный сотрудник — жена Дора Моисеевна.

Люди удивительной судьбы и необычайных дарований — в фильме мы коротко расскажем о них.

Наркоминдел (по выражению Ленина, «единственный из наших Наркоматов, который работает действительно на рабоче-крестьянскую власть и в ее духе») помещался в здании гостиницы «Метрополь».

Это здание многократно запечатлено на пленке в послеоктябрьские дни. У подъезда его было тихо, сюда не подъезжали автомобили с иностранными послами: лишь несколько восточных государств признавало Советскую республику.

Отсюда по нескольку раз в день Чичерин отправлялся в Кремль, в Совнарком, на совет к Ленину. Фактически Владимир Ильич повседневно руководил внешней политикой рабоче-крестьянского государства.

— Мы обсуждали,— говорил Чичерин,— все детали сколько-нибудь важных текущих дипломатических дел. Сразу схватывая существо каждого вопроса и сразу давая ему самое широкое политическое суждение, Владимир Ильич... делал самый блестящий анализ дипломатического положения, и его советы... могли служить образцами дипломатического искусства и гибкости.

Этот эпизод построен на сохранившихся фрагментах кинохроники, показывающей заснеженные площади в Кремле, дом Советского правительства, а также фото Владимира Ильича 1919—1921 годов (среди которых будут отобраны относительно редкие снимки, не бывавшие на киноэкране).

Тут же пройдет несколько строчек из записок Ленина Чичерину, касающихся внешней политики.

Ленинские мысли и советы претворялись Наркоминделом в конкретные дела.

Из тихого подъезда на Театральной площади отправлялись в далекие края первые посланцы Советской республики.

Не было самолетов, нерегулярно ходили поезда.

Сколько требовалось героизма и упорства молодому дипломату Якову Сурицу, чтобы перебраться через линии фронтов, через пустыни и горы, на лошадях, с попутными караванами к далекому Афганистану, который в ту пору добился независимости.

В ту весну 1919 года афганский эмир направил в Москву послание:

«...Так как вы взяли на себя благородную задачу заботиться о мире и благе людей и провозгласили принцип свободы и равноправия стран и народов, я счастлив направить вам дружеское послание свободного и независимого Афганистана».

И как бы в ответ прозвучат слова Чичерина о том, что для народов Востока Советская республика является естественным другом:

— Мы говорим афганскому правительству: у нас один строй, у вас другой; у нас одни идеалы, у вас другие; нас, однако, связывает общность стремлений к полной независимости народов... Наша восточная политика остается диаметрально противоположной восточной политике империалистических стран.

Здесь мы снова видим уже знакомого нам Ллойд-Джорджа, герцога Дуайтфортского, в окружении его помощников.

Не помогут ли имперские войска?

Не помогут!

События в Кабуле были предвестниками нового века. История движется по своим законам. Колониальное господство потерпит крах не только в отдельных странах, но и на целых континентах!

Первая радиостанция, построенная в Афганистане в 1919 году, передала свое первое сообщение. Это была телеграмма в Советскую Россию, телеграмма Ленину с благодарностью за дружбу и уважение к афганскому народу.

Скоро будет подписан советско-афганский договор, первый в истории равноправный договор между великой державой и малой азиатской страной.

И Чичерин в афганском национальном костюме будет приветствовать как дорогих гостей приехавших в Москву представителей этой страны.

И позднее эмир Афганистана Аманулла-хан приедет в столицу Советской республики.

Все эти кинодокументы послужат как бы трамплином для обобщенного завершения эпизода о внешней политике Советской республики на Востоке.

Сохранились кинокадры, запечатлевшие Чичерина в монгольском халате среди монгольских представителей, приехавших в Москву (недаром Георгия Васильевича называли «главой восточной фракции» в Наркоминделе).

И его же — на подписании советско-иранского торгового договора. И на подписании договора с Турцией в 1921 году. И в беседе с турецким представителем Юсуфом Кемальбеем, который заявил:

— Все условия — географические, исторические, экономические и политические — указали нам путь в Россию.

А в заключительной части эпизода о связях молодой Советской республики со странами Востока мы хотели бы, пользуясь архивными кинодокументами, дать несколькими краткими штрихами картину революции в Турции, которую возглавил Мустафа Кемаль.

Рядом с жанровыми планами революционной Анкары на экране появится несколько документов об одном ярком эпизоде истории — о приезде в Турцию Михаила Фрунзе, который добирался туда несколько недель на арбе.

Возможно, нам удастся найти и фотоснимок его выступления в Национальном собрании Турции.

Мы приведем отрывок из речи Фрунзе, в которой он говорил, что империалисты играют роль льстивых друзей и доброжелателей и что они приложат все силы, чтобы подорвать дружбу между Турцией и советскими республиками, ибо эта дружба — единственная гарантия независимости Турции.

А на документальных планах Мустафы Кемаля напомним о его телеграмме Советскому правительству, что приезд в Анкару «одного из самых крупных политических деятелей и самых доблестных и геройских командиров Красной Армии вызывает особенно глубокое чувство благодарности у членов Национального собрания».

Заглянем снова в недалекое будущее, чтобы показать, как в тот период развивались установленные при участии Ленина и Ататюрка дружеские отношения между Советской страной и Турцией.

И глядя на впечатляющие, монументальные кадры приезда советской делегации в Турцию, бурю приветствий, прибытие наших кораблей в турецкий порт под гром салюта наций, вспомним, что за всем этим стояла напряженная работа советских дипломатов, работа Чичерина, не знавшего отдыха ни днем, ни ночью.

Надо монтажно столкнуть эпические картины истории народов с тихой комнатой, где трудился Г. В. Чичерин. Так, закончив «восточный цикл», мы вернемся в 1920 год и посмотрим, как работал народный комиссар.

Несколько редких фотоснимков помогут нам восстановить картину его подвижнического труда.

Сам Чичерин назвал это время «жизнью в вихре».

Пусть снова прозвучит внутренний монолог Чичерина — его мысли от первого лица:

— Вокруг меня вихрь дел и событий. Работаем по двадцать часов в сутки, разрываясь на части. А вихрь бешено несется...

Короткие монтажные планы:

Чичерин со своим близким помощником Караханом;

нарком с иностранными представителями;

заседание коллегии наркомата и жанровые снимки, характеризующие «быт» Наркоминдела.

Стремительный наезд на закрытые двери приемной, откуда доносятся звуки рояля. Моцарт. Обрывки музыки, которую мы уже слышали в начале фильма.

Музыка — вторая жизнь Чичерина, его единственный отдых.

Покажем тогдашних рядовых сотрудников НКИД, которые во время ночных дежурств слышали эту музыку.

Притихла ночная Москва...

Звуки фортепьянной мелодии возвращают нас к закрытой двери. Внезапно обрывается музыка... Неужели нарком задремал?

И вдруг из-за двери — еще один редкий кинокадр — появляется Георгий Васильевич.

И снова кипит работа. Машинистки отстукивают тексты обращений и нот.

Чичерин подписывает какой-то документ. И думает и пишет, пишет до утра.

Заглянув в один из листков, написанных его рукой, мы прочитали:

«Беспримерный исторический кризис мало оставляет времени для музыки.

Все силы поглощает отчаянная историческая борьба.

Занят я действительно безумно, Вы уж извините меня. При величайшем напряжении никак не справиться с бездной наваливающегося ежеминутно нового и нового.

От Брест-Литовска какой пройден путь!»

Жизнь в вихре. «Ежеминутно новое и новое»...

Отстукивает какое-то сообщение морзист, и ложатся на стол сотрудника Наркоминдела телеграфные ленты, бумаги, сводки РОСТА.

Еще слова Чичерина:

— Картины нынешней мировой борьбы между двумя мирами по своей грандиозности не имеют прецедента...

И, как бы раскрывая эти слова, мы вместе с Чичериным посмотрим на события, за которыми он пристально следит, на действия его дипломатических противников.

Среди последних Ллойд-Джордж, по указанию которого образуется Верховное управление Северной области России во главе с предателем Чайковским...

И «тигр» Клемансо, который требует «экономического окружения России...». Вот он говорит своим генералам, что они обязаны обеспечить белогвардейцам «техническое превосходство над большевиками...»

А его помощник Пишон заявляет: «Цель союзников — изгнать из России дух большевизма...»

И еще о другом думает Чичерин (продолжаются его мысли — записи из блокнота, раскрываемые кадрами кинорепортажа):

— Первого мая в Париже несметные толпы народа демонстрировали на улицах с возгласами: «Да здравствует Советская республика»...

На грандиозном митинге в Лондоне при всеобщем энтузиазме принята резолюция с требованием: «Руки прочь от России»...

«Руки прочь от России» — требование пролетариата Германии, бастующих рабочих Италии...

Этот драматический эпизод истории борьбы двух миров хотелось бы воссоздать в его зримой конкретности.

Любопытный хроникальный кадр: лорд Керзон, Черчилль, Ллойд-Джордж и лорд Бивербрук вместе с сэром Чемберленом выходят после заседания Тайного Совета.

Это о них Ленин говорил, что всякий раз, когда империалисты собираются нанести удар Советской России, их собственные рабочие хватают их за руку.

И еще один важный фактор в отношениях двух миров...

Раньше, чем его объяснить, покажем лондонское Сити двадцатых годов.

В деловых кругах переполох. Открывается возможность торговли с Советами: «прибыльное дело, как бы не опоздать!»

— Советская торговая делегация уже направилась в Швецию!

Мы имеем в виду интересное фото, запечатлевшее советскую делегацию (В. П. Ногин, Л. Б. Красин, Н. К. Клышко и другие) на палубе корабля в момент прибытия в Стокгольм.

«Большевистский комиссар» Красин уже в Лондоне!

Предлагает торговые сделки...»

Советская торговая миссия во главе с Воровским уже в Италии.

Установление торговых связей с буржуазными странами было результатом острой борьбы. Это была победа советской дипломатии.

Скоро будет заключено советско-английское торговое соглашение.

Первое соглашение между Республикой Советов и крупной капиталистической державой, по сути, разорвало дипломатическую блокаду нашего государства.

И вот мы видим Чичерина, беседующего с группой иностранных промышленников, приехавших в Москву. Не только экономические интересы, но и политический здравый смысл влечет в Москву наиболее дальновидных деятелей государств Западной Европы.

Здесь на экране появится киноматериал о приезде в Советскую Россию Эдуарда Эррио.

Колоритная сцена посещения им Нижегородской ярмарки, где начали торговлю «красные купцы».

Незадолго до описанных событий весь мир облетела сенсационная весть: большевики будут участвовать в международной экономической конференции, которая созывается в Генуе.

Советскую делегацию возглавит Ленин!

На экране — члены советской делегации с Владимиром Ильичем.

IV

Все задачи, вся тактика делегации на предстоящей конференции разрабатывались под руководством Ленина, при его непосредственном участии.

В делегацию вошли лучшие наши дипломаты.

Ввиду невозможности выезда Владимира Ильича в Италию практическое руководство делегацией было возложено на Чичерина.

Взоры всего мира были прикованы к Генуе.

Покажем дворец Сан-Джорджо, украшенный множеством флагов, и кулуары конференции перед ее открытием, чтобы сказать о том, с каким напряженным интересом здесь ждали появления советской делегации.

Целое скопище журналистов, десятки корреспондентов из разных стран мира с приготовленными блокнотами и нацеленными фотокамерами.

Среди корреспондентов — молодой американец Эрнест Хемингуэй. Вот как он описывал замерший в ожидании зал конференции:

«Все в сборе, не хватает только русских. Зал переполнен, а четыре кресла русских делегатов все еще пусты, и кажется, что таких пустых кресел я еще не видывал в жизни. Все гадают, придут ли они вообще...»

Разные здесь были журналисты. Иные из них изображали приезд советских представителей в Геную по-своему.

...Несколько характерных карикатур из буржуазной печати той поры. Косматые бородачи с ножами в зубах атакуют респектабельных западных дипломатов...

...И вот советские делегаты входят в зал.

Как непохоже на те картинки, которые кочевали по страницам буржуазных газет и журналов!

Первая сенсация...

Хемингуэй. И вот они появились. Ллойд-Джордж через свой лорнет пристально вглядывается в них...

Да, нетрудно понять, с каким изумлением вглядывался Ллойд-Джордж в лица делегатов Советской державы во главе со вчерашним брикстонским узником.

Это стоп-кадр. И еще стоп-кадры буржуазных дипломатов, лорнирующих представителей иного, нового мира, с которыми они встретились впервые.

А Чичерин поднимается на трибуну и произносит знаменитую речь, которая вошла в историю,— речь о ленинских принципах внешней политики Советского государства:

— Российская делегация считает нужным прежде всего заявить, что явилась сюда в интересах мира...

Оставаясь на точке зрения принципов коммунизма, российская делегация признает, что в нынешнюю историческую эпоху, делающую возможным параллельное существование старого и нарождающегося нового социального строя, экономическое сотрудничество между государствами, представляющими эти две системы собственности, является повелительно необходимым...

Однако всякие усилия, направленные к восстановлению мирового хозяйства, будут тщетны до тех пор, пока над Европой и над миром будет висеть угроза новых войн...

Российская делегация намерена предложить всеобщее сокращение вооружений...

Эти фрагменты речи звучат с экрана на планах говорящего Чичерина и главным образом на планах остро реагирующих слушателей, для которых слова о мирном сосуществовании, слова о разоружении прозвучали, как взрыв бомбы.

...Говорит Чичерин.

Он произнес свою речь на французском языке и тут же повторил ее на английском. Он мог бы повторить ее еще на многих и многих языках, которыми свободно владел. Впечатление было ошеломляющим.

Оглядывая зал, мы вернемся к Хемингуэю, который записывает:

«Казалось, что атмосферу этого зала прорезала летняя молния... Внезапно вскакивает французский делегат Барту...»

Мы увидим на экране дрожащего от волнения Барту, который воскликнул:

— Никогда! Если вопрос о разоружении будет поднят, Франция категорически откажется его обсуждать!..

От имени Франции Барту заявляет протест.

И снова спокойное, чуть ироническое лицо отвечающего ему Чичерина.

Это будет долгий спор!.. Многолетний спор советской дипломатии, отстаивающей принципы ленинской внешней политики, с ее зарубежными противниками.

Он будет продолжен через год на конференции по частичному разоружению, созванной в Москве.

Идет одна из самых колоритных репортажных киносъемок начала двадцатых годов.

К особняку НКИД по улице, покрытой снегом, подъезжают извозчики и открытые автомобили. Дипломаты в меховых шапках (это главным образом представители тогдашних «лимитрофов») направляются к подъезду. Наркоминдельцы стараются в чем-то убедить лощеных господ, сидящих с застывшими, словно окаменевшими лицами. Затем господа дипломаты выходят, садятся в сани и уезжают прочь.

(Впрочем, несмотря на отсутствие прямых результатов, такая встреча была небесполезной: она прочно связала идею разоружения с Москвой, с принципами нашей внешней политики.)

Через несколько лет тот же спор продолжится в Лиге наций, где от имени Советского правительства с предложением о разоружении выступит Литвинов.

С экрана прозвучит несколько слов из его речи.

Мирное сосуществование... Сокращение вооружений... Право каждого народа самому решать свои дела...

Спор будет продолжаться и до наших дней.

Возвратимся на Генуэзскую конференцию, к Чичерину, дающему отповедь Барту.

Мсье Барту, один из самых ярых противников признания Советского государства.

Позднее он поймет, что только франко-советское сотрудничество может гарантировать безопасность Франции. Он изменит курс, и тогда его настигнет пуля наемного убийцы.

Редчайший в истории мировой кинохроники случай, когда на пленке запечатлен момент убийства видного государственного деятеля.

Камера кинохроникера засняла внезапное появление убийцы перед открытой машиной, в которой ехал по улицам Марселя Луи Барту с югославским королем Александром, и гибель их обоих, и панику вокруг этой диверсии, организованной фашистскими кругами.

Снова Генуя.

Продолжается дуэль Чичерина с его противниками.

На помощь разъяренному Барту поднимается Ллойд-Джордж. В отличие от французского коллеги он любезен и вкрадчив.

— Не надо спешить, господин Чичерин, можно будет созвать еще не одну конференцию для обсуждения спорных вопросов.

Чичерин:

— Приветствуя предложение первого министра Великобритании, российская делегация считает, что в таких конференциях должны участвовать представители всех народов...

Установление всеобщего мира должно быть проведено Всемирным конгрессом, созванным на основе полного равенства всех народов и признания за всеми ими права распоряжаться своей собственной судьбой...

Еще одна сенсация. Оживление на галерее печати. Наезд на группу журналистов и слова итальянского корреспондента:

— Западный мир послал в Геную наиболее выдающихся государственных деятелей, но в первых же схватках красные дипломаты показали свое превосходство. Их противник выглядит, как черепаха, с которой сорвали панцирь.

И смысл и тональность этих слов раскрываются портретами расстроенного Ллойд-Джорджа и его французских партнеров. Но представители Антанты продолжали стоять на своем.

Нет, на конференции были не только словесные стычки. Были вежливые рукопожатия, любезные улыбки.

Работникам советской делегации Чичерин говорил о наших противниках:

— Их коварные улыбки маскируют кинжал, спрятанный за спиной... Благородные лорды думают, что они могут обмануть нас, как простачков... Но мы, коммунистические дипломаты, должны уметь отвечать ударом на удар.

В кулуарах Чичерин предупреждал лидеров держав Антанты:

— Смотрите, господа, не запоздайте с признанием Советской России... Как бы не просчитаться!

Но те упорствовали. И запоздали.

Вот гостиница в Рапалло, около Генуи, где после заседаний до поздней ночи продолжались переговоры.

Благодаря дипломатическому мастерству Чичерина был заключен договор между Советской Россией и Германской Республикой.

Рапалльский договор.

Устанавливаются дипломатические отношения между обеими странами. Фронт буржуазных государств расколот. Ставка на изоляцию Советской России потерпела крах.

Одна сенсация за другой!

Сейчас мы увидим в кинохронике и на нескольких динамичных фотоснимках, как полчища фоторепортеров атакуют Чичерина.

Перелистаем буржуазные газеты с броскими заголовками и портретами Чичерина. Среди них — «Манчестер гардиен», обозреватель которой писал:

— Ллойд-Джорджу нужно было учесть, что Чичерин — один из самых блистательных дипломатов Европы.

А в зале дворца Сан-Джорджо все еще шло дипломатическое сражение, битва, о которой Ллойд-Джордж впоследствии писал: «Подобно великим драмам прошлого, Генуя отобразила столкновение двух могучих сил, двух страстей, двух противоположных воззрений. Я могу сказать: двух миров — старого и нового...»

В редкие свободные минуты Чичерин гулял по узеньким улочкам старой Генуи, выходил на берег моря.

В этом городе несколько десятилетий назад поженились его отец и мать, здесь, в генуэзской гавани, на русском военном корабле секретарь русской миссии в Пьемонте Василий Чичерин праздновал свою свадьбу с баронессой Жоржиной Мейендорф...

Повсюду Георгия Васильевича преследовали юркие фоторепортеры. Но не только они охотились за Чичериным.

Шайка озлобленных белоэмигрантов, руководимая Борисом Савинковым, не без помощи своих иностранных покровителей готовила расправу над советскими дипломатами.

Вот сидят на открытой террасе Чичерин, Красин, Литвинов. Вот беседуют на улице Чичерин и Воровский. Они спокойны, хотя знают, что в любой момент их может настигнуть пуля убийцы.

Тут мы переходим к рассказу об условиях работы первых советских дипломатов — условиях, в которых требовалась не только могучая сила ума и таланта, но еще железная выдержка и высокий героизм.

На групповом фотоснимке наших дипломатов в Генуе мы выделяем лицо Воровского, чтобы раскрыть эту мысль на примере его необычайной судьбы.

V

С юных лет смелого революционера-большевика преследовала царская полиция.

Душевный облик юноши хорошо передает фотоснимок, на котором мы видим Вацлава в студенческой тужурке.

Следующее фото переносит нас в Стокгольм, где он, русский политэмигрант, находился в 1917 году.

По поручению Ленина Вацлав Воровский становится полномочным представителем Советской республики в скандинавских странах.

Почти нет связи с Россией... Нет технических помощников...

Вацлав Вацлавович диктует своей жене первые дипломатические документы.

Теперь перенесемся в один из живописных пригородов Стокгольма.

Уютный домик в тени деревьев.

Вилла Больстанес — резиденция белогвардейской шайки, которая именовалась «Лигой убийц».

Шайка, возглавляемая бывшим царским полковником Хаджи Лаше, была связана с Юденичем и некоторыми иностранными кругами...

И вот история, которая обошла в тот год страницы западной печати.

«Лига убийц» выслеживает и убивает каждого, кто приближается к советской миссии.

Первая жертва — бывший русский матрос Глеб Варфоломеев, который имел неосторожность встретиться с Воровским. «Лига убийц» заманила его на загородную дачу и зверски умертвила.

Белоэмигрант Витенбинцер непрерывно следит за «штаб-квартирой большевиков».

Следующая жертва — журналист Левицкий, присланный в Стокгольм в качестве дипкурьера.

Дочь генерала Глисера, одного из вожаков «Лиги», знакомится с Левицким и заманивает его на загородную виллу.

Еще одно убийство в этой тихой дачной местности, но полиция бездействует.

Наконец Николай Ардашев, прибывший из Советской России для закупки бумаги.

Такая же участь...

«Лига убийц» день и ночь охотится за Воровским.

В обстановке общественного скандала шведская полиция оцепляет виллу Больстанес. Обнаружены трупы убитых в мешках.

И еще — заготовленные мешки с надписями. Одна из надписей: «Большевистский комиссар Воровский».

Все это становится известным на шумном судебном процессе. Перед судом — персонажи чудовищного политического детектива.

Эти драматические эпизоды стокгольмского периода его дипломатической работы Воровский часто вспоминал, находясь в Риме, куда он приехал в 1921 году как руководитель советской торговой миссии.

С присущим ему юмором он рассказывал о них молодым работникам миссии, которых тревожил разгул реакционных и белогвардейских банд вокруг здания, где жили тогда советские посланцы.

Тут на материалах итальянской хроники мы хотели бы напомнить о зарождении фашизма, за которым внимательно следил Воровский, понимая, какими бедствиями грозит в будущем эта острейшая классовая атака буржуазии.

О том, как фашистские молодчики рыскали по городам и селам, сжигая дома и убивая лучших представителей рабочего движения.

И как полиция, карабинеры безучастно наблюдали их бесчинства (попробуем найти место для короткого рассказа о фашистских террористических актах, которые впоследствии приведут к убийству депутата-социалиста Маттеоти).

Вернувшись к кинопортрету Воровского в Риме, приведем его слова работникам миссии:

— Нас постоянно вызывают на провокации, но мы не должны поддаваться... Главное — никакой паники. Мы попали в осиное гнездо. Будьте осторожны, не дразните ос!..

Но сам он не всегда соблюдал осторожность.

На любительском снимке мы видим встречу Вацлава Вацлавовича с его дочерью Ниной в аллее парка Боргезе.

В мемуарах об одной из таких встреч говорится:

«Н и н а (*встревоженно*). Только что в парке ко мне подошел какой-то синьор и прошептал: «Пять минут назад твой отец убит...»

В о р о в с к и й. А ты?

Н и н а. Я сказала: «Вы лжете!»

В о р о в с к и й. Вот и правильно!..»

Он постоянно рисковал собой, но всегда заклинал друзей, товарищей по работе беречь себя в обстановке дикой травли большевиков-дипломатов за рубежом.

Вернемся к изобразительным документам дней Генуэзской конференции: Чичерин беседует с Литвиновым, Красиным, Воровским на залитой солнцем террасе пригородного особняка.

И перенесемся в Лозанну, туда, где трагически оборвалась жизнь революционера-ленинца Вацлава Воровского.

Лозанна...

Группа советских дипломатов на улице красивого швейцарского города. Все они — в движении. Впереди Воровский — в темном макинтоше и фетровой шляпе (за ним — Г. Чичерин в котелке).

Конференция в Лозанне решает судьбу черноморских проливов. Западные державы навязывают свой диктат Турции.

Они хотят закрыть проливы для Советской страны.

И, конечно, не желают допускать «красных» к переговорам.

Дипломатический бой продлится долго. Его ведет Воровский, который остался здесь после отъезда советской делегации.

Вот он один на улице Лозанны.

Совсем недавно его родина праздновала пятую годовщину Октябрьской революции.

В этом праздновании, которое Чичерин назвал «чудом истории», отразился весь облик неповторимого времени становления рабоче-крестьянского государства, впервые свободно вздохнувшего после окончания гражданской войны и превратившегося в первостепенную мировую силу.

Пятилетие Великого Октября...

Приведем некоторые, самые яркие детали праздника не только ради описания времени, но и для эмоционального контраста с последующими кадрами.

...Солдат революции, советский дипломат Воровский идет один по улицам Лозанны.

Через несколько часов он будет убит...

Здесь, в этом городе, он ведет переговоры с турками, настойчиво требует от англичан и французов, чтобы советский представитель был допущен на конференцию.

В тихой комнате гостиницы «Сесиль» он пишет протест представителям западных держав:

«Считаю невозможным думать, чтобы державы-пригласительницы могли прибегнуть к полицейским мерам для удаления России от участия в последней фазе работ комиссии о проливах...»

Вот окно гостиницы «Сесиль», в которое влетел камень с запиской: «Убирайтесь вон, пока живы»...

Воровский сообщает в Москву:

«Союзники, как вам известно, с самого начала пытались отстранить нас от участия в конференции. Нас хотят выжить. Теперь какие-то хулиганы бегают по городу и нам угрожают. За этими мальчишками чувствуется чужая сознательная рука, возможно, даже иностранная... Швейцарское правительство, хорошо об этом осведомленное (ибо все газеты полны этим), должно нести ответственность...»

Дипломаты на Лозаннской конференции вежливо улыбались, но не давали согласия на приглашение советского представителя в зал заседаний. Возможно, некоторые из них знали, что ждет Воровского...

Еще не написан новый «Макбет», который рассказал бы о том, к каким средствам прибегали благовоспитанные джентльмены помимо любезных речей и улыбок... Если они непосредственно и не готовили убийства, то, во всяком случае, не препятствовали.

Лозанна...

Фашистская банда, объединившая русских белогвардейцев — полковника Полунина, Конради и других,— под высоким покровительством иностранных разведок, открыто, на глазах у полиции готовила расправу над Воровским.

Полунин говорил своим подручным:

— Важно убрать именно его. Друг Ленина, сильный дипломат. Все будет улажено...

Как нам восстановить на экране один из трагедийных эпизодов ожесточенной схватки двух миров?

Быть может, заглянуть в маленький ресторан гостиницы «Сесиль», где в тот вечер сидел Воровский с двумя советскими друзьями — в полутьме, потому что кто-то «забыл» включить полный свет. И вспомнить, как в этой полутьме от соседнего столика отделился белогвардеец Конради, бывший шоколадный фабрикант, и, встав позади Воровского, выстрелил ему в спину...

Он сделал это, не торопясь, не пытаясь бежать, зная, что у него найдутся влиятельные защитники.

Покажем волнение вокруг убийства Воровского.

Швейцарская компартия организовала демонстрацию протеста.

На улицы Берлина вышли 150 тысяч человек, чтобы проводить в последний путь героя революции. На траурном митинге у Силезского вокзала выступил Вильгельм Пик.

Максим Горький писал Ромену Роллану:

«Конради убил человека огромной культуры и высокого ума...»

«Убийство Воровского — эпизод вековой борьбы между силами тьмы и света»,— говорил Анри Барбюс.

Специальный поезд с телом Воровского шел по России, по новой России, которой он отдал свою жизнь.

И в майский день москвичи в безмолвном шествии понесли гроб от вокзала к Красной площади.

Пока движется это шествие, вспомним о других героях и жертвах дипломатического фронта, павших позднее от руки террористов.

Полпред в Польше Войков...

Документы кинохроники: улыбающийся Войков у здания полпредства в Варшаве. И смятенные люди у места его убийства.

Дипкурьер Нетте, который геройски погиб на посту.

О многом стоит вспомнить, пока траурная процессия движется к Красной площади. Борьба, которой отдавали свои силы и самую жизнь Воровский и другие дипломаты-ленинцы, продолжалась...

Против нас — вражеские пули...

И грозные ноты. И ультиматумы...

Как раз в те дни, когда страна хоронила Воровского, нам был предъявлен «ультиматум Керзона».

Через несколько дней те же московские рабочие, которые несут сейчас гроб с телом Воровского, выйдут на улицы столицы, чтобы поддержать советскую дипломатию в ее протесте против наглого ультиматума...

Прощание с Воровским; на Красной площади вырастает целая гора венков. Огромный лавровый венок лег на свежую могилу.

«Венок бессмертия, которым его украсила история революции»,—писала «Правда».

Эпизод закончится репортажными кинокадрами выступления Чичерина на открытии памятника Вацлаву Воровскому.

— Этот памятник,— говорил Чичерин,— является вечным напоминанием той боевой роли, которую наша красная дипломатия играет на передовом посту нашей мировой борьбы.

VI

Больше десяти лет он был народным комиссаром иностранных дел, главой дипломатии Советского государства.

Последние годы его жизни были печальны. Чичерин был болен и одинок.

Еще острее, чем приступы болезни, он ощущал нехватку доверия к его силам.

Остановимся на снимках Георгия Васильевича середины тридцатых годов, на обстановке комнаты, в которой он провел многие дни в одиночестве.

И прочитаем его записку. Неровные, с трудом выведенные строки:

«Абсолютно никого не вижу, ни с кем не переписываюсь, абсолютно изолирован... физическое состояние и нервное крайне тяжелы...»

Единственным его утешением оставалась музыка.

Дом наполняется музыкой Моцарта, в которой его тонкий ум находил отражение диалектики жизни.

В эту пору Георгий Васильевич закончил большой, талантливый труд о творчестве Моцарта (он имеется только в рукописи).

Бросим взгляд на одну из страниц:

«В прекраснейшем струнном квартете «D-moll» (целые потоки страсти, вихри, бури) в анданте мелодия сразу вдруг обрывается фигурой, напоминающей трубный призыв. И эти перерывы и контрасты тянутся через все анданте, а в необычайном бурном финале какие резкие, неожиданные диссонансы, а потом вдруг мажорный конец.

Самые резкие диссонансы в симфонии «G-moll», но идиоты дирижеры стараются их смягчить, считая нужным сделать Моцарта приглаженным...»

Музыка Моцарта будет звучать и дальше, когда мы покажем напечатанную на французском языке страничку анкеты, присланной умиравшему Чичерину из Франции.

На вопрос, что он считает величайшим счастьем, Чичерин отвечал:

«Неутолимые и всегда могучие стремления... Испытывать дыхание ветра и трепет мировых вихрей...

Быть в созидательном огне».

А несчастье?

«Если все это забудется и канет в небытие...»

И, глядя на последний его фотопортрет, скажем:

Нет, Георгий Васильевич! Это никогда не случится! Никогда в памяти народной не изгладится ваш жизненный подвиг.

И вот — стремительная монтажная сюита, где в ритмичном нарастании будут сменяться документальные киносъемки Чичерина в разные времена.

«Жизнь в вихре...»

Из всего обилия кинокадров, запечатлевших Чичерина, отберем самые динамичные и, конечно, еще не использованные ранее в нашем фильме.

Вот он на открытии первой Всероссийской сельскохозяйственной выставки.

На приеме французского посла в Кремле.

На сессии ВЦИК.

Среди крестьян, которым он рассказывает о международном положении.

На дипломатическом банкете.

С послами в Кремле.

Среди студентов...

Много интересных киноматериалов органически включается в этот монтажный ход, который должен помочь раскрыть на экране кипучую энергию и трудовой темперамент Чичерина, дипломата ленинской школы.

Все, что делал этот неуемный человек, носило на себе отблеск его неповторимо своеобразной личности.

Настоящее счастье... Он испытывал его в вихре дел и событий.

Ленин говорил о нем:

«...Работник великолепный, добросовестнейший, умный, знающий. Таких людей надо ценить!»

Трудами Чичерина и других «красных дипломатов», руководимых ленинской партией, были достигнуты первые крупные победы нашей внешней политики.

Капиталистические державы одна за другой устанавливали дипломатические отношения с Советской Страной.

VII

Мы начнем финальный эпизод фильма с документального плана, где Чичерин стоит посреди большой группы послов в Кремле.

Укрупняется лицо Чичерина, и звучит его мысль:

— Советское государство, возникшее в Октябре 1917 года, заявило о себе, как могучая сила мировой истории. Оно не нуждается в чьем-то снисходительном признании. Недалек день, когда мы будем признаны. Сама история заставит империалистов сделать это.

«Год признаний» — 1924-й.

Тесно в кремлевском зале, наполненном господами в парадных мундирах и вечерних фраках.

Какой путь пройден от того дня, когда открылось первое советское полпредство за границей — в маленькой Эстонии. Тогда, четырьмя годами раньше, установление дипломатических отношений с буржуазной Эстонией было важным событием. Договор с Эстонией был первым прорывом дипломатической блокады на Западе. Первым результатом политических перемен, вызванных победами Красной Армии и напряженной работой «красной дипломатии».

Первое советское посольство...

Пройдет немного времени, и столица Франции будет встречать советского посла — Леонида Красина.

Покажем прибытие Красина в Париж...

И передачу советскому полпреду ключей от старого Российского посольства...

И толпы парижан, с огромным любопытством смотрящих, как над зданием полпредства поднимается флаг с серпом и молотом.

И группы французских рабочих, восторженно приветствующих первого посла рабоче-крестьянского государства...

Москва, Кремль.

Мы снова видим Чичерина, который едет в открытой машине вместе с иностранным представителем к Кремлевскому дворцу.

Предстоит вручение верительных грамот.

Посмотрим на фотоснимок: озаренный лучами утреннего солнца подъезд Кремлевского дворца...

По ступенькам мимо часового поднимается благообразный зарубежный посол, а за ним, немного отстав, шагает Чичерин в армейской гимнастерке и буденновском шлеме.

Этот заключительный эпизод в фильме мы предлагаем построить, как монтажное чередование ряда сцен вручения верительных грамот главе Советского государства М. И. Калинину (рядом с которым обычно стоял Г. В. Чичерин) в нарастающем темпе, подчеркнутом музыкой...

Звучат фамилии послов и их аристократические титулы — маркизы, князья, графы...

Вежливые поклоны господ дипломатов...

Спешат признать Советскую власть...

— Народы, живущие на одной планете, при всех различиях социальных систем... должны уметь существовать рядом друг с другом...

История подтвердила жизненность этого великого ленинского принципа.

Начинался новый период борьбы двух миров...

Период новых исторических дел дипломатов ленинской школы.

Этот эпизод подчеркнут музыкой. Никаких пояснений. Только титры, впечатанные в кадр,—названия стран: Англия... Италия... Норвегия... Швеция... Мексика... Греция... Франция...

И финальный кадр, снятый находчивым кинохроникером в те годы,— вешалка в приемной ВЦИКа, на которой рядом с буденновкой лежит цилиндр,

служит фоном для надписи: «Конец фильма».

Конрад Вольф и его новый фильм

Имя немецкого кинорежиссера Конрада Вольфа широко известно не только на его родине, в ГДР, но и за пределами Германии. Однако не все знают, что он много лет жил в Советском Союзе.

Вскоре после прихода Гитлера к власти отец Конрада, выдающийся немецкий писатель-коммунист, страстный и непримиримый борец против фашизма, Фридрих Вольф вместе с семьей покинул Германию и эмигрировал в Советский Союз. Здесь сын его, восьмилетний Кони, обрел свою вторую родину. Семнадцатилетним юношей Конрад добровольно вступил в ряды Советской Армии, прошел нелегкими дорогами войны от предгорий Кавказа до Берлина. Все офицеры политотдела армии любили и уважали своего самого младшего (не только по званию, но и по возрасту) товарища лейтенанта Конрада Вольфа за его мужество и скромность.

Спустя несколько лет после Великой Отечественной войны он поступил учиться на режиссерский факультет ВГИКа (мастерская профессора Г. В. Александрова) и успешно закончил его. В настоящее время Конрад Вольф — один из крупнейших немецких кинорежиссеров, лауреат Национальной премии и президент Академии искусств ГДР. В Советском Союзе с успехом демонстрировались его фильмы «Любовь и долг», «Лисси», «Звезды» и «Профессор Мамлок». Последний был удостоен Золотой медали на II Московском международном кинофестивале в 1961 году. (Для наших зрителей старшего поколения эта лента представляет особый интерес, ибо они еще помнят довоенный советский фильм того же названия, где роль профессора Мамлока великолепно сыграл народный артист РСФСР С. Б. Межинский. К тому же пьеса Фридриха Вольфа «Профессор Мамлок» ставилась во многих советских театрах.)

Я не намереваюсь в данной статье дать подробный обзор творчества Конрада Вольфа, мне хочется только рассказать о его новом фильме «Мне было девятнадцать», который снимается в настоящее время на киностудии ДЕФА (ГДР). Эту работу К. Вольф посвящает 50-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции и предполагает завершить ее к знаменательной дате. Сценарий фильма написан самим режиссером в содружестве с кинодраматургом Вольфгангом Кольхаазе.

Фильм автобиографичен. Главный герой картины Грегор Хеккер, в 1933 году еще ребенком покинувший Германию, через двенадцать лет возвращается на родину. Возвращается как воин армии-победительницы, лейтенантом Советской Армии. Грегор Хеккер идет на родину с боями, через русские города и села, сожженные и разрушенные гитлеровцами. Острой болью отдаются в его сердце неимоверные страдания советского народа, который в тяжелую для Хеккера годину приютил его и стал ему родным. И вот перед Хеккером Германия, лежащая в руинах. Еще страшнее руины человеческих душ, отравленных и растленных фашизмом. Здесь Хеккеру придется жить, учиться, работать, восстанавливать то, что можно и нужно восстановить, строить новое. Здесь его родина...

В Грегоре Хеккере нетрудно узнать Конрада Вольфа. Под несколько измененными именами (Саша Цыганюк и Вадим Гейман) в фильме изображены фронтовые друзья К. Вольфа — офицеры политотдела армии Александр Цыганков и автор этих строк.

События фильма охватывают лишь несколько дней конца апреля и начала мая 1945 года. Действие начинается со вступления советских войск в Бернау, один из пригородов Берлина. Генерал назначает Хеккера советским военным комендантом городка. Хеккер успевает за короткий срок своего правления много сделать для населения городка; он смещает старого бургомистра-нациста и назначает на этот пост рабочего-коммуниста, вместе с друзьями разоружает и отправляет в плен немецких штабных писарей, которые даже не подозревали, что Бернау уже занят русскими...

Очень драматичен эпизод в освобожденном советскими войсками концлагере Заксенхаузен. Здесь

в фильм будут вмонтированы кадры из документальной ленты «Лагерь смерти Заксенхаузен». Это придаст новой работе К. Вольфа еще большее публицистическое звучание.

Наивысшего накала достигает драматизм в центральном эпизоде «Операция «Цитадель Шпандау» (перевод этого отрывка печатается в данном номере журнала). Мне довелось быть непосредственным участником этой операции, и я описал ее в статье «Победа без выстрела», напечатанной в журнале «Юность» (№ 5 за 1966 год). Сейчас могу только засвидетельствовать, что в сценарии правдиво и реалистично воспроизведена вся картина переговоров о капитуляции и, в частности, та напряженная до предела атмосфера, которая в этот момент царила в цитадели. С большим мастерством сценаристы показали, как советские парламентеры, пренебрегая смертельной опасностью, выполнили свой долг и помогли предотвратить страшное и бессмысленное кровопролитие.

Заключительный эпизод фильма посвящен последним событиям битвы за Берлин: на рассвете 2 мая 1945 года 30 тысяч немецких солдат и офицеров окруженного и готового сдаться берлинского гарнизона прорвались через Шпандау на запад. Конечно, эта отчаянная попытка заведомо обречена на провал, прорвавшихся ждет неминуемая гибель. Советское командование принимает ряд экстренных мер по ликвидации прорыва. Выполняя приказ командования, Грегор Хеккер и его друзья Саша и Вадим выезжают на агитмашине в район прорыва. И здесь один из друзей Грегора гибнет от пули озверевшего эсэсовца. Гибнет за несколько дней до конца войны, спасая немецких солдат от верной гибели.

Следует заметить, что события, связанные с этим прорывом, описаны Эммануилом Казакевичем в его повести «Весна на Одере». Дело в том, что Э. Казакевич в конце войны был офицером разведотдела той же армии, где К. Вольф, а также А. Цыганков и автор этих строк были политработниками, и тоже участвовал в ликвидации прорыва. В настоящее время повесть «Весна на Одере» экранизируют, и будет, вероятно, очень интересно сравнить, как отображен один и тот же эпизод в советском фильме и в фильме наших друзей и коллег из ГДР.

Мне трудно давать оценку сценарию фильма «Мне было девятнадцать», ибо, во-первых, я не кинокритик, и, во-вторых, говоря о творчестве Конрада Вольфа и особенно об этом его сценарии, я не смог бы быть беспристрастным. Но все же хочу сказать, что он представляется мне большой творческой удачей Конрада Вольфа и Вольфганга Кольхаазе. Сценаристы с большим тактом и умением раскрыли образ главного героя, показали, какие чувства обуревали девятнадцатилетнего Грегора, когда он вступил на землю некогда утраченной, а теперь обретаемой вновь родины. Хотя с тех пор прошло уже двадцать два года, я хорошо помню, как сложны и противоречивы были эти чувства, с каким напряженным и настороженным вниманием, за которым скрывались удивление и душевная боль, Конрад Вольф приглядывался ко всему, что его окружало, к своим бывшим и будущим соотечественникам. И все это вновь оживает в фильме!

Грегор Хеккер — это образ автобиографический, индивидуализированный, но вместе с тем и собирательный, типический. В нем есть черты не только Конрада Вольфа, но и его брата Маркуса, и Петера Флорина, и других молодых немцев, которые тоже активно помогали советскому народу в его борьбе с фашизмом. (Их, молодых немцев-антифашистов, было значительно меньше, чем нам хотелось бы, но все же больше, чем некоторые из нас предполагают.)

Сценаристы мужественно говорят правду о последних днях войны, они ничего не приукрашивают, ничего не лакируют, не сглаживают острых конфликтов, которых было так много именно в те дни.

Очень важно и ценно, что Вольф и Кольхаазе, показывая воинов Советской Армии — и в общении с местным населением и в работе среди войск противника,— умно, убедительно и ненавязчиво подчеркивают тот подлинный, высокий гуманизм, который органически свойствен советским людям.

Этот сценарий и, конечно, будущий фильм — исповедь К. Вольфа, его художественное и идеологическое кредо. Раздвигая рамки автобиографического фильма, Вольф придает ему широкое политическое звучание. Здесь, как и в «Профессоре Мамлоке» и других предшествующих работах, даже, пожалуй, еще более горячо и страстно, он дает бой фашизму и войне. И это особенно важно и актуально именно теперь, когда в Западной Германии реваншисты и неонацисты с каждым днем все больше наглеют, все выше поднимают голову.

Сейчас съемки фильма идут полным ходом. Об этом писал мне К. Вольф, об этом же рассказал мне актер Василий Ливанов, исполняющий роль Вадима Геймана (эта роль мне особенно дорога, как дорого каждому воспоминание о его молодости).

В конце отрывка, публикуемого в данном номере журнала, немец-антифашист, освобожденный советскими войсками из концлагеря, говорит Хеккеру: «Ты еще увидишь, как ты для нас важен».

Сама жизнь подтвердила правильность этих слов. Конрад Вольф играет важную роль в строительстве социалистической культуры ГДР. Пожелаем ему успешного завершения работы над этим фильмом и новых творческих удач!

В. ГАЛЛ

Конрад ВОЛЬФ

МНЕ БЫЛО ДЕВЯТНАДЦАТЬ

ОТРЫВОК

Перевел с немецкого В. ГАЛЛ

Солнечный, светлый день.

Агитмашина «мгу» (мощная громкоговорящая установка) едет по узкой проселочной дороге. Возможно, вблизи река Хафель.

Вверху кадра титр:

«30 апреля 1945 года».

Голос Грегора. Берлин был окружен. Но цитадель Шпандау, хотя и она была окружена, все еще господствовала над мостами через Хафель. Мы получили особое задание.

Вечерние сумерки. На дороге у опушки небольшого леса стоит агитмашина.

На заднем плане «катюши» занимают боевые позиции. Вокруг пехотинцы возле свежевырытых неглубоких щелей для укрытия.

Грегор сидит на подножке и, используя крыло машины как опору, пишет что-то на листке бумаги.

Вадим отстегивает пистолет и передает его Саше. Затем вынимает из кармана гимнастерки документы. Их он тоже отдает Саше.

Саша говорит в сердцах:

— Этого я не заслужил!

Грегор кончает писать. Он тоже подходит к Саше и дает ему записку, спрашивает:

— Прочитать тебе еще раз?

Саша сердито кладет записку в карман, не взглянув на нее.

Грегор тоже отстегивает свой пистолет и достает документы из нагрудного кармана.

— Я воспринимаю как личную обиду, что мне не поручили это дело,— говорит с возмущением Саша.

Появляется шофер Чингиз с палкой и куском белой материи. Прикрепляет материю к палке. Солдаты толпятся вокруг и смотрят с любопытством. Оттуда, где стоят «катюши», подходит офицер.

— Желаю успеха! От вас зависит, чем мы отпразднуем 1 Мая — кровью или водкой...

Грегор берет белый флаг. Они хотят идти.

— Подожди!— обращается к Грегору Саша и смотрит на него неодобрительно.— И в таком виде ты хочешь идти? Ты оскорбляешь честь Советской Армии!..— Снимает свой почти новый плащ-накидку.— Надень это!

Грегор возвращается, прислоняет флаг к крылу машины и снимает старую, отслужившую свое шинель, которая выглядит уже не очень репрезентабельно, берет Сашин плащ.

— Спасибо, Саша!

— Выполняй приказ! — резко говорит Саша.

Грегор и Вадим идут.

За водной гладью реки на фоне светлого вечернего неба вырисовываются массивные контуры цитадели Шпандау. Голос Саши из репродуктора, по-немецки с русским акцентом:

— Внимание, внимание! Два парламентера направляются к вам. Не стреляйте!

На пути к крепости стоит вкопанный в землю «тигр» с открытым башенным люком.

Грегор и Вадим подходят к нему и останавливаются.

Грегор машет флагом.

Затем они идут дальше.

Перед ними ров с водой, через него переброшен мостик. Издали доносится голос Саши так, как он слышен немцам:

— Внимание, внимание! Два парламентера направляются к вам. Не стреляйте!

Теперь они стоят перед воротами, как перед огромной дверью дома. Когда они поднимают голову, то видят перед собой стену крепости, выделяющуюся на светлом фоне неба. Из бойницы торчит ствол пулемета. Там должны быть люди. Но не заметно ни малейшего движения.

Наконец Вадим говорит:

— Начинай!

— Что значит — начинай?— Грегор снова глядит вверх на стену, нерешительно, беспокойно, затем кричит не очень уверенным голосом:— Алло!

В таком месте и при такой ситуации этот оклик кажется странно домашним.

Грегор кричит еще раз, громче:

— Алло!

Теперь к их ногам падает конец веревочной лестницы. Она брошена откуда-то с самого верха, где виднеется что-то вроде балкона.

Но по-прежнему никого не видно.

Им не по себе, они переглядываются.

— Как у Шекспира. Пошли? — говорит Вадим.

Грегор не уверен, но отвечает:

— Пошли!

Вадим карабкается первым.

Грегор держит веревочную лестницу.

Вадим уже наверху, он исчезает на балконе.

Грегор все еще держит белый флаг под мышкой. Он раздумывает какое-то мгновение, затем прислоняет флаг к воротам. Он начинает подниматься. Лестница раскачивается из стороны в сторону. Грегор крепче ухватился за лестницу и выглядит при этом не очень эффектно. Он с трудом поднимается вверх, шаг за шагом, балкон расположен по меньшей мере на высоте третьего этажа.

Когда Грегор находится уже наверху, два дюжих немецких солдата помогают ему перебраться через перила.

У него нет времени для того, чтобы отдышаться. Перед ним стоит полковник вермахта, полноватый, ему около шестидесяти лет, сзади — обер-лейтенант, самое большее лет тридцати.

Вадим, спиной к перилам, смотрит на Грегора с облегчением. Оба солдата отступают на задний план.

— Что вам угодно? — спрашивает полковник.

Вадим (*по-русски*). С кем мы имеем дело?

Грегор (*переводит*). Кто вы?

Полковник (*по-военному кратко*). Полковник Леверенц, комендант крепости. Это обер-лейтенант Шнайт, мой адъютант.

Грегор (*указывая взглядом на Вадима*). Капитан Гейман, уполномоченный вести переговоры о капитуляции. (*После паузы добавляет.*) Я переводчик. Моя фамилия Хеккер.

Вадим говорит, Грегор переводит фразу за фразой:

— Находящаяся под вашим командованием цитадель окружена. Чтобы избежать бессмысленного кровопролития, командование Советских Вооруженных Сил предлагает вам капитулировать...

Полковник прерывает его:

— Господа, мы уже достаточно проинформированы... благодаря вашим репродукторам. — Он явно подготовился к своему ответу. — Ожидая вашего прихода, я приказал созвать моих офицеров, без которых не хочу принимать решения в этой тяжелой ситуации. Вы, может быть, этого не поймете, господа, но для немецкого офицера капитуляция возможна только лишь при точном соблюдении всех морально-этических норм поведения. Мой адъютант сообщит мнение моих офицеров... — Он кивает адъютанту. Тот отдает честь и уходит.

Грегор, Вадим и полковник остаются.

Атмосфера натянутости исчезает. Полковник делает несколько шагов к краю балкона, кладет руки на перила и смотрит в даль, окутанную темнотой. Спустя некоторое время он говорит:

— Прекрасный вечер...

Он, кажется, не ждет ответа, ибо стоит так еще несколько минут, затем поворачивается и печально кивает головой:

— Пахнет весной. Этот запах ни с чем не спутать... — Он вбирает в себя воздух и кивает в подтверждение того, что он прав: — В моем первом гарнизонном городе, еще задолго до прошлой войны, был парк, полный акации...

Грегор говорит Вадиму, немного иронически:

— Когда им приходится туго, они начинают разглагольствовать.

Полковник вежливо перебивает его:

— Не переводите! Это было сказано просто так... — Он снова кивает и говорит: — Да, тогда все еще стояло на своих местах. Я служил в кирасирах, это была настоящая гвардия. — Затем без перехода: — Скажите господину офицеру, что в крепости находятся эсэсовцы.

Грегор переводит.

Вадим кивает и медленно говорит:

— Так, так... Понимаю...

— Что он говорит? — спрашивает полковник.

Грегор. Он говорит, что понял.

Полковник кивает в свою очередь, но он недоволен, он ожидал большего, чем этих слов.

Он нервничает, делает несколько шагов, затем возвращается, расстегивает карман мундира, достает леденцы и протягивает Вадиму:

— Прошу!

Вадим очень удивлен, колеблется какое-то мгновение, затем берет конфету и говорит смущенно, сдержанно и по-немецки:

— Спасибо!

— Глюкоза,— поясняет полковник.

Он протягивает леденцы Грегору, тот тоже берет конфету, затем полковник берет и себе.

Они стоят втроем и молча сосут конфеты.

Затем слышатся шаги, адъютант возвращается. Он останавливается в некотором отдалении.

Полковник идет к нему, они тихо разговаривают. Полковник возвращается. Он говорит по-военному, как вначале:

— Господа! Мои офицеры отклоняют предложение о капитуляции.— Прикладывает руку к козырьку фуражки и добавляет:— Я сожалею.

Пауза.

В а д и м (*тихо, как бы самому себе*). Так, так...

Грегор поворачивается к перилам, он хочет возвращаться.

Но Вадим остается на месте, рассматривает носки своих сапог. Затем смотрит на полковника.

— Господин полковник, я хотел бы лично обратиться к вашим офицерам.

Грегор переводит.

Полковник явно поражен. Он, кажется, задумался. Затем говорит:

— Нет! Я не могу гарантировать вашу безопасность.

В а д и м (*не очень громко, но веско*). Я настаиваю на этом.

Г р е г о р (*переводит*). Мы настаиваем на этом.

Они идут через безлюдные подвалы и коридоры. Скудное освещение: самодельные лампы из консервных банок, фонари-«молнии», факелы.

Атмосфера замка с привидениями.

Адъютант идет первым; подходя к поперечным коридорам, он замедляет шаг, как будто должен обеспечить безопасность пути.

За ним следуют Вадим и Грегор.

Полковник идет последним.

Яркий свет. Обширное пустое помещение, готические своды потолка. У стены стоят офицеры крепости, которых созвал полковник,— двенадцать или пятнадцать человек, пестрая смесь возрастов и родов оружия, майоры и лейтенанты, в парадных мундирах, которые носят в тылу, и во фронтовых маскировочных халатах, тут и капитан авиации и два фенриха. Несмотря на различие, у них есть что-то общее: возбуждение, напряженное, скептическое ожидание и враждебность.

У другой, противоположной, стены стоят Вадим и Грегор.

Они и офицеры образуют два фронта, а между ними, пересекая помещение наискосок, идет полковник, как человек, который до поры до времени хочет держаться в стороне.

Он исчезает из кадра.

На противоположной стороне у двери вытянулся адъютант как наблюдатель, полный холодного, умного внимания.

На полу стоит карбидная лампа, от резкого света которой на потолок ложатся четкие тени.

Вадим начинает рассудительным тоном.

Грегор переводит фразу за фразой.

— Во-первых. Я хотел бы ознакомить вас с обстановкой на фронте. Наши войска соединились у Потсдама, тем самым кольцо вокруг Берлина замкнулось. В городе передовые части наших войск подошли к имперской канцелярии. На Эльбе встретились советские и американские войска. Исход войны предрешен.

Во-вторых. Крепость Шпандау окружена, вы больше не можете рассчитывать на прорыв окружения извне. Советское командование не собирается за несколько дней до конца войны без особой на то надобности жертвовать хотя бы одним солдатом. Если цитадель не сдастся, мы уничтожим ее огнем тяжелой артиллерии. О том, что Советская Армия располагает таким оружием, вам, я думаю, известно.

В-третьих. Мы знаем, что в цитадели находится гражданское население, главным образом женщины и дети. При обстреле тяжелой артиллерией невозможно будет их пощадить. Вся тяжесть ответственности за это падет только на вас.

В-четвертых. Если имеется готовность к переговорам, мы уполномочены согласовать условия капитуляции в соответствии с правилами Женевской конвенции.

Лица офицеров, выражающие горечь, разочарование, пессимизм, сомнение, нетерпение и даже ненависть.

Некоторые лица показаны, может быть, несколько раз.

Видно также лицо полковника, спокойное, непроницаемое, что-то в нем есть от внимательности судьи.

Голос Вадима звучит менее официально, когда он говорит:

— В-пятых. Лично от себя я хотел бы еще добавить, что мы не заинтересованы в том, чтобы проливать немецкую кровь. Немецкому народу будет и без того трудно залечить раны, нанесенные ему войной.

Когда Вадим умолкает, воцаряется ледяное молчание. Затем на полшага вперед выступает молодой майор, он спрашивает резко:

— Вы можете нам сказать, где находится армия Венка?

Этот вопрос и все последующее Грегор вполголоса переводит на русский язык синхронно, так что ответы Вадима следуют быстро, без задержки.

В а д и м (*деловито*, *не раздумывая*). 12-я армия генерал-лейтенанта Венка отброшена южнее Потсдама у населенного пункта Ферх.

Грегор переводит.

Т о т ж е м а й о р. По нашим данным, передовые части армии прорыва Венка находятся уже у Деберица...

В а д и м. Ваши данные вымышлены.

Грегор переводит.

Д р у г о й о ф и ц е р. Вы присутствовали при встрече русских и американских войск?

В а д и м. Нет, я там не был.

А д ъ ю т а н т (*у двери*, *вежливо*). Мы знаем, что имели место столкновения.

Напряженная тишина.

Один из офицеров возбужденно кричит:

— А вы знаете, что скоро закончатся переговоры между западными державами и высшими офицерами вермахта о совместной борьбе против Советов?

В а д и м (*спокойно*). Это геббельсовская пропаганда.

Молодой обер-лейтенант в полевой форме говорит враждебно:

— Вам известно, что приказ фюрера запрещает под угрозой расстрела сдавать крепости?— И злобно кричит:— Даже слушать вас оскорбительно для чести немецкого офицера!..

В а д и м (*все еще спокойно*, *но очень твердо*). Вы офицер национал-социалистского руководства?

О б е р - л е й т е н а н т (*с жгучей ненавистью*). Вы комиссар?

Так стоят они лицом к лицу — Вадим и Грегор на одной стороне, а офицеры крепости на другой; то, что их разделяет, кажется непреодолимым.

Адъютант открывает дверь и выходит.

Лицо полковника: уход адъютанта сбивает его с толку.

Слышен чей-то голос:

— Господа, мы ведем деловые переговоры!..

Пожилой капитан возобновляет разговор. Он спрашивает:

— Какие гарантии вы можете дать, что эта геббельсовская пропаганда, как вы изволили ее назвать, не соответствует истине? Как у вас обращаются с военнопленными?

Во время перевода Грегор говорит тихо и озабоченно:

— Ты видел, там один вышел?

Вадим кивает. Затем он начинает перечислять общепринятые правила обращения с военнопленными.

Кто-то стоящий на заднем плане прерывает его:

— Кончаем переговоры! Мы будем сражаться!..

Лестница в крепости.

На ступеньках вдоль стен сидят люди в состоянии полного изнеможения. Почти все спят. В большинстве это солдаты, молодые и старые, но также и подростки из «гитлеровской молодежи», увешанные предметами боевого снаряжения, девушки-вольнонаемные, железнодорожники, ополченцы-фольксштурмовцы и женщины с детьми. И у всех этих людей ящики, чемоданы, мешки и узлы с постелями. Тут же оружие.

Адъютант поспешно спускается по лестнице.

Кто-то, уставившийся широко открытыми глазами в потолок, поворачивает голову ему вслед с тупым, апатичным любопытством.

Другие коридоры — похожая картина. Картина, подобная смерти. Короткий сон, глубокий, как смерть, и все же пронизанный всеми страхами и надеждами. Девушка-вольнонаемная нежно склонила голову на плечо солдата, кто-то стонет и ворочается с боку на бок, какой-то фельдфебель бодрствует, вокруг него расположилась семья — жена и трое детей; кто-то с лихорадочным блеском в глазах жадно курит.

Адъютант, продолжая свой путь по крепости, проходит мимо них, идет дальше, проходит мимо смертельно усталого часового с автоматом на шее, тот отдает честь.

...Другой коридор.

У стены стоит пятнадцатилетний подросток в грязной форме «гитлерюгенд», уставшее мальчишеское лицо, в котором смешались растерянность и гордость.

Перед ним стоит здоровый, как бык, средних лет оберштурмбаннфюрер войск СС в полурасстегнутом кителе. Лицо покраснело, слегка опьяневшими глазами он смотрит на подростка с восторгом.

— Значит, ты лежал у окна подвала. А что было потом?

Какой-то эсэсовец стоит здесь же, но несколько в стороне; дверь, ведущая в комнату, открыта.

Подросток рассказывает монотонно, как будто под влиянием шока:

— А потом подошел танк, который перед этим гнался за нами, пятеро из нас так и не пересекли улицу, я думаю, они все убиты... А танк подошел, и остановился, и отвернул свою башню от нас, и тут я взял его на прицел и нажал на спуск. И тогда он сразу же загорелся, но одновременно он снова поехал прямо на нас. А потом он все-таки остановился...

Оберштурмбаннфюрер (*восхищенно*). С танком, такой огромной махиной, ты разделался...

Подросток (*все так же тихо и монотонно*). А потом открылся люк и один вылез...

Подросток запинается, оберштурмбаннфюрер спрашивает с жадным любопытством:

— И что же ты тогда сделал?

Подросток. У меня ведь был только фауст-патрон... Я нажал на спуск. И тогда его руки полетели в стороны... И голова его тоже полетела в сторону...

Оберштурмбаннфюрер (*кричит, развеселившись*). Как? Его ты тоже прикончил? Фауст-патроном? Парень, малыш... Прямо влепил в него, да? (*Он упирается руками в бока.*) А ты получил за это награду или что-нибудь в этом роде?

Подросток. Плитку шоколада.

Оберштурмбаннфюрер (*возмущенно*). Эти г...ки! Даже орденов уже больше нет в этом паршивом хлеву...

Он смотрит, качая головой, на эсэсовца, и тот тоже не может понять — что это за порядки.

Затем он решительно говорит подростку:

— Но ты заслужил орден, парень. И ты должен его получить.— Он снимает что-то с кителя.— Я награждаю тебя своим железным крестом. За него мне всадили кусок железа в ногу в Херсоне, в котле. Но ты его заслужил и должен его получить.

Прицепляет подростку железный крест, затем жмет ему руку, смотрит в лицо и говорит серьезно:

— Твое поколение — это надежда Германии.— Затем спрашивает: — Ты хочешь иметь приличную форму?

Подросток. Так точно, господин оберштурмбаннфюрер!..

Оберштурмбаннфюрер. Ты хочешь служить в СС?

Подросток (*радостно*). Так точно, господин оберштурмбаннфюрер!

Оберштурмбаннфюрер. Другого ответа я и не ожидал. (*К эсэсовцу.*) Возьми его с собой! (*Еще раз пристально смотрит на подростка. Затем приказывает.*) Иди!

Подросток щелкает каблуками и исчезает.

Оберштурмбаннфюрер оборачивается в сторону, там стоит адъютант.

Оберштурмбаннфюрер (*показывая вслед ушедшему подростку*). Они лучше, чем вы все.

Затем идет через открытую дверь в свою комнату, впускает адъютанта и запирает дверь.

Свет карбидной лампы. Стол, стулья, несколько чемоданов и ящиков, кресло сугубо штатского вида, которое не подходит к обстановке комнаты, незаправленная солдатская койка, предметы форменной одежды, оружие.

На столе мясные консервы, банки с маринованными огурцами, с медом, полдесятка буханок черного хлеба и наполовину пустая бутылка французского коньяка.

Оберштурмбаннфюрер подходит к столу и наливает коньяк в чайный стакан. Потом он оборачивается:

— Ну, как там дела?

Адъютант остановился возле двери. Он отвечает официально, соблюдая как бы некоторую дистанцию:

— Пока что я могу вам только доложить, что это коварные молодчики. Там наверху они неплохо одурачивают наших...

Оберштурмбаннфюрер кивает мрачно:

— А эти, конечно, дают себя одурачить.

— Переговоры еще не закончены.

— Я ведь сразу сказал: нельзя этих свиней даже впускать. Ведь уже тут начинается

измена. Как вообще допускают мысль, что есть еще другой путь к спасению, кроме как с оружием в руках. И с этими людьми мы годами считались. Мы ведем борьбу, в которой решаются судьбы мира, и победить в ней можно, только проявляя величайший фанатизм, а эти уже поглядывают украдкой в другую сторону. «Да что уж с нами может случиться, особенно с нами, аристократами? Мы пойдем в плен, как это подобает нашему званию, во всяком случае, мы там уже не встретимся с собственными плебеями. Ведь вот оно как, ведь рыльце-то у нас в пуху»,— думают они. Тут остается только надеяться, что русские им выпустят потроха, только этого и можно горячо желать, парень!.. Когда нас бросают итальяшки, эти макаронники, тут нечему удивляться, они ведь уже в первую войну увильнули, и весь этот прочий сброд, румыны, болгары, на них ведь никогда нельзя положиться. Но когда в титанической борьбе, которую мы ведем, пасуют наши люди — это страшная измена, и это ведь длится уже годами...

Оберштурмбаннфюрер машет рукой, опускается в кресло и, подавленный, молчит.

Адъютант сохраняет спокойный и безучастный вид.

Оберштурмбаннфюрер с упреком и отчаянием качает головой. Затем он указывает на банки с огурцами:

— Угощайтесь!

— Спасибо, с удовольствием!

Адъютант хочет подойти к столу, но оберштурмбаннфюрер вскакивает и говорит с новой решимостью:

— Очень просто. Нужно пристрелить парламентеров. Тогда все мосты будут сожжены.

А д ъ ю т а н т (*задумчиво*). Это не так просто.

О б е р ш т у р м б а н н ф ю р е р (*горячо*). Это не так просто? Тогда я сам возьму автомат и пристрелю их.

А д ъ ю т а н т (*сухо*). Я имею в виду, что для обеспечения морального эффекта следовало бы сделать так, чтобы это видели и наши и русские...

Помещение, где идут переговоры.

Три позиции первой сцены повторяются. Офицеры. Вадим и Грегор. Помещение, в котором они противостоят друг другу. Положение практически не изменилось, переговоры зашли в тупик, атмосфера очень холодная.

Г о л о с п о л к о в н и к а. Господа... (*Он появляется в кадре и подходит к своим офицерам.*) Я констатирую: каждая сторона изложила подробно свою позицию, но мы не пришли ни к какому решению. Поэтому я предлагаю следующий конкретный выход: мы ничего не предпринимаем против вас, вы ничего не предпринимаете против нас. Вы говорите, что война через несколько дней кончится. В рамках общей капитуляции германского вермахта, которую в этом случае следует ожидать, крепость будет сдана.

Грегор переводит.

Вадим смотрит на него удивленно и вопрошающе.

Г р е г о р. Может быть, мы возвратимся и доложим штабу?

В а д и м (*задумчиво*). Так, так. Понимаю...

Лицо адъютанта.

Лицо полковника.

Общий план: офицеры на одной стороне, Грегор и Вадим — на другой.

Адъютант стоит, как и вначале, у двери.

Затем Вадим начинает говорить, очень спокойно, почти тихо.

Грегор переводит фразу за фразой.

В а д и м. Раскроем наши карты.

Он на мгновение запинается, подыскивая слова, холодное возбуждение внезапно охватывает его. Он говорит:

— Вы пытаетесь спасти что-то, что вы уже давно потеряли,— вашу честь. Но ее вы потеряли четыре года назад, когда вторглись в нашу страну... Вы хотите как-то пережить это время, сохраняя моральное равноправие. Но оно для вас уже не существует. Слишком много могил встретилось нам на нашем пути в Берлин! Слишком много братских могил!.. (*Короткая пауза. Затем Вадим кратко и решительно заканчивает.*) Самое позднее до семи часов утра крепость должна капитулировать, в противном случае мы возьмем ее штурмом. Я еще раз обращаю ваше внимание на то, что за все последствия вы несете полную ответственность.

Поверх Вадима камера направлена на полковника и офицеров.

Вадим уходит. Грегор следует за ним.

Адъютант говорит невозмутимым, деловым тоном:

— Разрешите, господин полковник, проводить парламентеров?

Снаружи дверь открывается. Выходит Вадим, затем Грегор, спустя мгновение — адъютант.

Через открытую дверь видны полковник и стоящие за ним офицеры.

Они спускаются по лестнице — той самой, по которой проходил адъютант, направляясь к оберштурмбаннфюреру.

Почти без изменений: спящие на ступеньках вдоль стены. Трое идут быстро, видны их спины. Видны испуганные лица двух-трех человек, которые удивленно смотрят им вслед. Часовой салютует и тоже смотрит им вслед.

Какой-то пьяный унтер-офицер, спотыкаясь, выходит из бокового коридора. Увидев их, он отшатывается, и лишь когда они уже прошли, кричит в смятении:

— Иван здесь!

Адъютант открывает дверь и освещает карманным фонарем крутую лестницу, ведущую вниз.

— Куда вы нас ведете? — спрашивает Вадим. Грегор переводит.

А д ъ ю т а н т. По другому пути.

Коридор. Шаги троих мужчин. Их силуэты. Отблеск лампы на стенах и на сыром, грязном полу.

Снова лестница.

Они входят в помещение с голыми стенами, в котором стоят длинный стол и скамья. Дальше дороги нет.

— Здесь мы немного подождем, — говорит адъютант.

Луч света скользит по озабоченным, недоверчивым лицам Вадима и Грегора.

— Почему? — спрашивает Грегор.

Адъютант садится на скамью, вынимает из кармана своего мундира что-то завернутое в пергаментную бумагу и разворачивает. Это огурец.

— Простите. Я со вчерашнего дня ничего не ел.

Он с аппетитом ест огурец. В его поведении есть что-то вызывающее. Грегор и Вадим обмениваются взглядом, их беспокойство растет.

В а д и м. Я обращаю ваше внимание на то, что нас ждут обратно.

А д ъ ю т а н т. Мы должны ждать.

Он отправляет остаток огурца в рот. Кончив жевать, он говорит, обращаясь к Грегору:

— Вы, кажется, сказали, что вас зовут Хеккер? Вы, случайно, не сродни Хеккерам из Зауэрланда?

Грегор молчит.

А д ъ ю т а н т (*поясняя*). Хеккерам, фабрикантам. Есть Хеккеры в Люденшайде и Хеккеры в Ольпе. Это компаньоны нашей семьи. Вы не родственники?

У Грегора нет желания разговаривать с ним. Но потом он все же отвечает, может быть, только потому, что благодаря разговору ситуация перестает казаться такой угрожающей:

— Нет, я из Кельна.

А д ъ ю т а н т (*«штатским» тоном*). Вот видите, я ведь сразу подумал, что вы из тех мест. Когда вы в последний раз были в родных краях?

Г р е г о р (*после некоторой паузы*). Уже давно.

А д ъ ю т а н т. Я был там на рождество. Выглядит довольно скверно после бомбежек. Да, влетит в копеечку восстановить все это. (*Так как Грегор не отвечает, он спрашивает.*) Кстати, что мы будем делать после войны, как вы думаете? Вы ведь уже приняли решение, как мне кажется...

Грегор отвечает враждебно:

— Я буду удить рыбу.

Адъютант кивает, погруженный в свои мысли; он пропускает мимо ушей враждебный тон ответа. Затем спрашивает:

— Ваш товарищ еврей?

Грегор молчит.

А д ъ ю т а н т (*примирительно*). Пожалуйста, не поймите меня превратно. Тут у меня нет предрассудков. Да к тому же он кажется вполне порядочным человеком.

Слышны шаги, адъютант вскакивает. В маскировочных халатах с ручной кладью и автоматами входят двое — фенрих и фельдфебель. Они принесли третий автомат для адъютанта.

Адъютант обращается к Грегору и Вадиму:

— Теперь мы вас завяжем глаза.

В а д и м. Что вы намереваетесь делать?

Грегор переводит.

А д ъ ю т а н т. Мы проводим вам немного.

Г р е г о р. А почему вы хотите завязать нам глаза?

А д ъ ю т а н т. Это входит в правила игры.

В а д и м (*не ожидая перевода*). Автоматы не входят в правила игры. Я предупреждаю вас...

Грегор переводит.

Адъютант дает своим людям знак:

— Давай!

Один из них вынимает из кармана две повязки и становится сзади советских офицеров.

Грегор видит, как Вадиму на глаза накладывают повязку.

Грегор боится. Затем наступает его черед. Перед глазами тряпка, на затылке узел.

Г р е г о р (*сквозь зубы*). Вот и кончился Шекспир.

В а д и м (*беззвучно*). Идиот.

Они выходят из крепости через невысокую — в рост человека — калитку в стене.

Адъютант идет впереди и проверяет путь.

Фельдфебель держит Вадима за локоть.

Фенрих, который так же молод, как Грегор, держит его.

Адъютант дает знак.

Они ускоряют шаг.

Они подходят к куче песка; у Грегора и Вадима шаги неуверенные.

Адъютант командует приглушенным голосом:

— Стой! Остановитесь!

Немцы отпускают их, они делают еще несколько шагов, затем останавливаются недалеко друг от друга.

Какое-то мгновение их позы выражают крайнее напряжение. Оба немца подходят к ним сзади. Снимают с них повязки. Адъютант стоит несколько поодаль.

— Идите в том направлении,— указывает он.

Грегор и Вадим медлят секунду, затем идут, неуверенно оборачиваясь.

Тишина.

Внезапно почувствовав облегчение, Грегор кричит:

— До свидания в Кельне!..

Адъютант говорит не очень громко:

— Как будет угодно богу...

Оба его подчиненных поспешно спускаются по откосу, внизу в темноте светловатым пятном мерцает вода.

Адъютант ждет еще мгновение, потом уходит вслед за своими людьми.

Надувная лодка отчаливает.

Грегор, Вадим и Саша лежат в окопе. Замаскированная агитмашина стоит в стороне. За ними видна часть пустынной опушки леса.

Перед ними крепость.

Светает.

Вадим и Саша наблюдают за цитаделью.

Грегор начинает говорить:

— Немецкие солдаты крепости Шпандау! Действуйте, пока еще не поздно! До семи часов осталось только два часа...

Ни малейшего признака жизни в крепости.

Снова трое в окопе.

Стало светлее.

Г р е г о р. Немецкие солдаты крепости Шпандау! Действуйте, пока еще не поздно! До семи часов остался только час...

Пока Грегор говорит, на опушке леса выстраиваются «катюши». Слышен шум моторов.

Крепость молчит.

Трое в окопе. Они выглядят усталыми и разочарованными. Яркое утреннее солнце.

Г р е г о р. Немецкие солдаты! До семи часов осталось только пять минут...

«Катюши» стоят, подняв стволы, готовые открыть огонь.

Крепость. На мачте поднимается белый флаг.

Во дворе крепости.

Гарнизон отправляется в плен.

Солдат за солдатом переходит с одной стороны двора на другую, на середине двора они бросают оружие.

Во главе строящихся в колонну пленных стоит полковник.

Вадим и Грегор подходят к нему.

Крупным планом: они отдают честь.

Вадим говорит по-немецки:

— Wir möchten uns verabschieden*.

Полковник отдает честь. Он не замечает, что его партнер по переговорам теперь владеет немецким языком. Он кивает им и говорит — не то им, не то самому себе:

— Это моя вторая проигранная война...

В кресле лежит оберштурмбаннфюрер. Голова упала на грудь, на мундире кровь, рука свисает вниз, возле нее на полу пистолет, вокруг разбросаны в беспорядке все вещи. Он застрелился.

Среди тех, кто переходит с одной стороны двора на другую, находится подросток, только что награжденный железным крестом. Он бросает свою винтовку — винтовку, которая слишком велика для него,— на кучу оружия. На его форме «гитлерюгенд» болтается железный крест. Его лицо если что-либо выражает, то только растерянность.

---

* Мы хотели бы попрощаться.

...Агитмашина быстро едет по левой, «неправильной» стороне автострады.

Голос Грегора. И было все еще Первое мая. Наши войска стояли на Эльбе. Война для нас кончилась.

Вид через ветровое стекло: бетонная полоса дороги, над радиатором вьется струйка пара, начинается длинный мост, проезжая часть дороги загромождена брошенными автомашинами вермахта.

Агитмашина переезжает через разделительный газон на другую сторону и останавливается.

Чингиз появляется над радиатором и, ругаясь, отвинчивает крышку. С шипением вырывается пар.

Сзади из кузова выходит Грегор. Он потягивается. Через открытую дверцу виден Вадим, который, сидя, спит в кузове. Грегор, разминая затекшие ноги, обходит машину и заглядывает в кабину водителя. Там сидит Саша, голова его откинута, глаза закрыты.

Грегор подходит к перилам моста. Внизу широкая река. Чингиз с ведром карабкается вниз по откосу.

Грегор пересекает автостраду, подходит к перилам на другой стороне. Оттуда открывается вид на какое-то озеро и широко раскинувшиеся за ним поля.

Утреннее солнце.

Грегор наклоняется через перила и плюет вниз.

Слышен приглушенный голос:

— Камерад...

Он поворачивает голову. Сбоку, у самых перил, стоит немецкий грузовик с открытыми дверцами.

Оттуда повторяют:

— Камерад...

Грегор идет на голос.

— Да?..

За грузовиком у самых перил стоят носилки, покрытые шинелями. На них лежит человек.

Человек привстал, и мы видим на нем немецкую форму, он унтер-офицер, на глазах широкая повязка. Он спрашивает торопливо:

— Вы возвратились? Ты из противотанковой артиллерии?

— Нет,— отвечает Грегор.

Унтер-офицер объясняет:

— Они хотели достать где-нибудь бензин, у нас весь бензин вышел...

Унтер-офицер опирается спиной о перила, за ним озеро и поля. Он продолжает:

— Меня ранило, и я ослеп, камерад. Ты ведь приехал на машине, верно? Я это слышал, я уже довольно хорошо обхожусь только слухом. Сейчас утро, верно? У тебя есть сигареты, камерад?

— Да.

Грегор достает из кармана табак и бумагу начинает скручивать папиросу.

Унтер-офицер. Ночью я мерз. Я чувствую, когда светит солнце. А как здесь все выглядит? Где я?

Грегор. Длинный мост. Внизу вода. (*Он скрутил папиросу.*) На.

Унтер-офицер протягивает руку, как это делают слепые, и берет папиросу. Грегор подносит ему огонь, слепой неуверенно поднимает лицо. Он делает несколько глубоких, жадных затяжек, затем говорит:

— Не немецкий табак, а? Но хороший. Французский я никогда не любил, он слишком крепкий. Откуда этот? Македонский?

Грегор. С Кавказа...

Унтер-офицер. Там я тоже был два месяца. (*Он затягивается и говорит вздыхая.*) Да, мы многое повидали, камерад... (*Потом с внезапным страхом.*) Я из Магдебурга, там мой дом. Туда ведь русские не придут, я не могу поверить, что они и туда придут, должно же произойти что-то, что им помешает!.. (*После паузы.*) Ты еще здесь?

Грегор. Да.

Унтер-офицер (*поворачивает к нему лицо, как будто ищет его своими слепыми глазами*). Откуда же ты? Что ты за человек? Ты ведь не оставишь меня здесь лежать? Ты поможешь мне?..

На краю парка Сан-Суси, может быть, у оранжереи, на фоне здания в стиле рококо советские солдаты танцуют вальс. Две-три девушки в военной форме, остальные танцоры мужчины. У вальса печальная мелодия, он называется «На сопках Маньчжурии».

Штабные машины стоят вблизи, джипы и грузовики, здесь и агитмашина — это из ее репродуктора несется хриплая музыка.

В кадре видны руки, которые пропускают куски мяса и луковицы через мясорубку, и другие руки, которые приправляют прокрученное мясо солью и перцем, мнут его

и разбавляют водой; видны руки, которые из теста выдавливают лепешки с помощью стаканов разных размеров и порой разного культурно-исторического происхождения; видны руки, которые лепят мясные шарики и заворачивают их в лепешки, выдавленные из теста.

Видны выстроенные в ряд стулья в стиле рококо, на которых висят советские кителя и офицерские гимнастерки, украшенные орденами.

Видно большое помещение с окнами, доходящими до потолка. Вокруг сдвинутых вместе покрытых мучной пылью столов сидят двадцать мужчин в нижних рубашках и делают пельмени. Они работают молча, в их работе есть что-то от строгости религиозного ритуала. Те, кто прокручивает мясо, сидят по одну сторону столов, те, кто готовит тесто,— по другую. Прокрученное мясо приправляется специями в большой эмалированной миске, затем его раскладывают на тарелки и расставляют их вдоль стола. На каждые три-четыре человека приходится одна тарелка. И раскатанное тесто тоже подают вдоль стола. Один из троих выдавливает лепешки, другие заворачивают в них мясные шарики. Это пельмени. Когда они готовы, их кладут на середину стола в ряды, которые растут и смыкаются, как ряды армии.

Вадим и Грегор тоже лепят пельмени.

Один из «кулинаров» украдкой достает из-под стола бутылку, наливает полный стакан и залпом выпивает.

С площади тихо доносится музыка.

Там танцуют солдаты.

Вальс кончается.

Среди танцующих пар на импровизированной танцплощадке появляются немецкие пожарные, пятеро стариков с музыкальными инструментами. Они идут строем, возглавляет его Саша, замыкает солдат с автоматом.

Саша приказывает им остановиться. Они держатся неуверенно, боязливо. Саша стоит перед ними, как генерал перед фронтом. Он держит речь на немецком языке, твердо выговаривая отдельные слова:

— Немецкие пожарники! Сегодня великий день. Первое мая. Гитлер капут. Вы играете. Еда и выпивка—всем обеспечены.

В помещении: «пельменьщики».

Один встал и смотрит на стол, считает готовые пельмени:

— Девятьсот девяносто...

И все время звучит голос считающего:

— Девятьсот девяносто один... и т. д.

Затем:

— Тысяча!

Ликование, восемь бутылок появляется на столе. Все стаканы, которыми выдавливают лепешки, наполняются.

Один кричит:

— За тысячу, ура!

В с е. Ура!

Пьют.

Все опять работают, кто-то запевает «Из-за острова...».

На площади один из пожарных подает знак. Старики играют какой-то прусский марш (может быть, церемониальный марш или Гогенфридбергский марш — во всяком случае, что-то связанное с величием Пруссии).

Солдаты танцуют под ритм марша, насколько это получается.

В помещении медленная, тягучая песня переходит в веселый, озорной припев, в старую солдатскую песню. Кто-то подсвистывает на пальцах, все поют:

— «Соловей, соловей, пташечка!..»

Затем пение стихает.

Саша (только он один в гимнастерке) стоит и считает:

— Тысяча девятьсот девяносто семь... и т. д. Две тысячи!

«Ура!», перед которым бледнеет предыдущее.

Опять бутылки ставят на стол. Наливают. Пьют.

На площади дымится полевая кухня. Грегор и другой офицер появляются с плащ-палаткой, наполненной пельменями. Под компетентным взглядом повара они ссыпают пельмени в котел.

На заднем плане играют пожарники. Никто уже не танцует, площадь пуста. Но пожарники стоят, как их выстроил Саша,— трубач, тромбонист, кларнетист, литаврщик, и цимбалист — и играют все тот же прусский марш.

В помещении: офицеры едят. Все надели гимнастерки. Горят электрические лампочки. Временная проводка. На столах, покрытых скатертями и простынями, стоят миски с дымящимися пельменями. Бутылки и стаканы. Хлеб. Вадим поет веселую песню «Я гулял по городу». В песню врывается голос кого-то стоящего у двери:

— Товарищи офицеры!

Все вскакивают.

Вошел генерал в сопровождении адъютанта и пяти-шести человек. Это не военные, они в самой разной гражданской одежде, в том числе и в полосатых куртках каторжников, изможденные, наголо остриженные люди в возрасте от тридцати до шестидесяти лет; они входят нерешительно, несколько смущенно.

Для вошедших освобождают место у стола, достают чистые тарелки и стаканы.

Генерал пожимает руки некоторым, в том числе и Вадиму:

— Поздравляю с капитуляцией Шпандау! А теперь дайте-ка сибиряку попробовать ваши пельмени...

Освобожденные узники стоят группкой у стола, все остальные отошли, становится тихо.

Голос генерала. Прошу садиться!

Они садятся смущенно.

Затем один из них берет стакан, встает и начинает торжественно:

— Товарищи!

Все поднимают стаканы.

Но он долго стоит с поднятым стаканом и не находит слов. Затем медленно ставит стакан на стол и садится.

Наступившую тишину нарушает голос генерала:

— Итак, выпьем...

Крупным планом: Грегор, сидящий одиноко в углу. На его лице напряжение уступило место тихой, почти робкой радости. Он берет стакан, до краев наполненный водкой, делает один глоток и ставит его обратно.

Перед ним большая зала, порядок за столом уже нарушен, образовались группки, Саша стоит с кем-то из немцев, ему приходится прибегать к помощи жестов, чтобы объясняться с собеседником; Вадима буквально облепили офицеры и немцы; за высокими окнами уже темно. Голоса, смех перекрывает напеваемая вполголоса песня времен войны, которая уже окончилась. Генерал смотрит на Грегора и встает, как будто сделал открытие. Идет через все помещение прямо к нему.

Грегор встает, немного испуганный. Генерал без слов берет его за руку и ведет на середину.

Генерал (*повысив голос*). Товарищи! Немецкие товарищи! (*Вадим переводит.*) Товарищи! Это лейтенант Геккер... из Кельна. Он произносит «Х» как «Г» и перед словами «из Кельна» делает маленькую многозначительную паузу.

Вадим переводит.

Грегор не получает удовольствия от всеобщего внимания. Но один из немцев, лет пятидесяти, ростом ниже, чем Грегор, подходит к нему и спрашивает недоверчиво:

— Хеккер? Ты немец? Тебя зовут Хеккер?

— Да.

Немец. Ты знаешь Макса Хеккера?

Грегор (*поражен*). Да, это мой отец.

Немец. Он еще жив?

Грегор. Конечно...

Немец. Тебя зовут Грегор?

Грегор. Да...

Немец (*торжествующе*). Я Пауль, который всегда приезжал к вам на мотоцикле... Дядя Пауль. Дружище, я ведь качал тебя на коленях...

Грегор смущенно улыбается:

— Я не помню.

Немец говорит тихо и взволнованно:

— Дружище, Грегор, дорогой ты мой...

И Грегор стоит, не зная, как вести себя.

Генерал приходит ему на помощь, подает полный стакан:

— С тебя причитается тост, лейтенант. Ну-ка, покажи, чему ты у нас научился.

Грегору ничего не приходит в голову. Он оглядывается в поисках помощи и затем говорит в порыве внезапно нахлынувших чувств не очень громко по-русски:

— За мою мать.

И потом по-немецки:

— Auf meine Mutter.

Залпом выпивает.

Крупный план: Грегор выходит из двери. Он глубоко дышит, расстегивает воротник гимнастерки, проводит рукой по глазам, как будто хочет прогнать внезапное оцепенение.

Видно, как он стоит в дверях, а затем идет без цели через опустевшую площадь с освещенными окнами. Опьянение овладевает им молниеносно. Он теряет контроль над своими движениями и, спотыкаясь, меняет направление.

На переднем плане виден свежевырытый колодец, верхнее бетонное кольцо, которое должно служить ограждением, лежит в стороне.

Грегор, шатаясь, подходит к колодцу, не замечает его и падает вниз.

Камера показывает его сверху. Он лежит на глубине трех метров спиной на перекре-

щенных балках, которые служат распоркой для шахты колодца.

Его лицо. Он открывает глаза, не понимая, что произошло.

Темные стены шахты, наверху через круглое отверстие светлеет небо.

Его лицо, он не знает, где он лежит.

Лицо женщины на сером фоне. Она говорит:

— Я упаковала тебе рюкзак. Свитер лежит на самом верху, белье и носки под ним. В боковом кармане сухари, смотри, не раздави! Я вложила бумагу для писем, пиши! Вот тут я положила иголку и нитки. Не забудь! И еще я даю тебе отцовскую трубку. Молчи, ты ведь будешь курить...

Лицо Грегора — он осознает ситуацию, поворачивает голову и видит глубину колодца. Он замечает над головой веревку и хватается за нее.

Видно сверху, как он карабкается вверх по стволу шахты, держась за веревку.

Выкарабкавшись, он садится на край колодца, выбившийся из сил и совершенно трезвый.

Площадь все еще пуста, за окнами неясное движение, слабый шум голосов...

Грегор снова входит в помещение, никто не обращает на него внимания. Он идет вдоль стены в свой угол.

Внезапно чей-то голос перекрывает шум:

— Нужно их повесить!..

Он видит одного из немцев, который вскочил, пьяный, дрожа от возбуждения, кричит, как в припадке:

— Да, да, повесить нужно их всех! Каждого, кто еще носит форму! С корнем вырвать эту нечисть! А иначе ничего не изменится в этой стране. Иначе через двадцать лет все начнется сначала...

Он с горечью машет рукой, как будто бессмысленно объяснять это кому-нибудь.

Наступает тишина. Кто-то из немцев говорит успокаивающе:

— Ты выпил слишком много, Герман...

С площади тихо доносятся звуки марша.

Генерал встает и говорит спокойно:

— Скажите ему, я понимаю его чувства.

Вадим встал, переводит.

Генерал обдумывает свои слова, он еще никогда не был в подобной ситуации.

Вадим переводит фразу за фразой:

— Но нельзя в политике руководствоваться чувствами... И ненависть — плохой советчик... Особенно для будущего.

...Из открытой задней дверцы едущей агитмашины — дорога. Мостовая, и деревья, и ландшафт в утреннем солнце. Голос немца, который накануне вечером яростно кричал. Он говорит мягко, обращаясь как будто к самому себе:

— Тысячу раз я представлял это себе. Как это будет, когда я выйду.

Дорога.

Затем лицо Грегора. Он спрашивает с паузами:

— Как вы это вынесли?.. Что вам пришлось пережить?.. Как здесь все было?

Немец (видно только его лицо) отвечает не сразу.

— Самым страшным было чувство, что тебя забыли; бывали дни, когда казалось, что наша песенка спета, и я думал о товарищах, которые пошли за нацистами, неплохие товарищи, и я мог бы им объяснить, чем все это кончится, но разве они еще помнили обо мне? Разве они не забыли меня? Я дважды был в лагере, с 33-го по 35-й и потом с 41-го. Последняя моя работа была на заводе АЭГ в Геннингсдорфе. С тех пор я не видел своей жены, у меня есть сын, ему столько же, сколько тебе, и я ничего не знаю о нем — что у него в голове... А что ты хочешь делать после войны? Важны школы, об этом я думаю все годы.

Г р е г о р. Мне самому еще нужно учиться. Я еще не кончил школы.

Немец кивает, погруженный в свои мысли, затем говорит:

— А чему нас учили? Немножко считать и читать... По истории мы знали только битву под Седаном... А когда проезжала императрица, мы стояли в деревянных башмаках на вокзале и пели: «Слава тебе в венце победителей...» Сколько потребовалось усилий, чтобы выбросить весь этот мусор из головы. А те, у кого была ясная, клали ее под топор...— Он умолкает на мгновение.— Мы будем вести разговор не по мелочам, а по большому счету, ты понимаешь? Ты похож на русского, а родом из Кельна. Многие возвращаются, как ты? С армией?

Г р е г о р. С армией или иначе.

Н е м е ц. И много молодых?

Г р е г о р. Старые и молодые. Все, кто жив.

Н е м е ц. А где ты будешь работать?

Г р е г о р. Это не важно.

Н е м е ц. Ты еще увидишь, как ты для нас важен.

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Арена», 10 ч.

Авторы сценария: В. Капитановский, С. Самсонов; режиссер-постановщик С. Самсонов; операторы: Н. Большаков, М. Суслов; художники: Б. Бланк, В. Камский; композитор Э. Артемьев; звукооператор Г. Коренблюм; режиссер Е. Ильинов; редактор Р. Ольшевец; директор картины В. Маслов; текст от автора А. Рекемчука.

В ролях: М. Володина, А. Дымша, Г. Стриженов, В. Скулме, Я. Мелдерис, П. Квасков, В. Серова, О. Панов, К. Забулионис, В. Прейманис, И. Сиренко, Э. Грилье, Л. Канагина, А. Будницкая, И. Ясулович, Р. Спихин, Х. Абдулаев, Л. Бонашко, Н. Горбунова, К. Дилкас, Л. Ионова, Н. Кострюкова, С. Кродери, С. Кузьмин, О. Манушкин, А. Орлов, А. Стариченок, К. Смирнова, Ю. Тамарин, А. Херц, Я. Шехтман, Л. Эйленкриг, Н. Азаренко, В. Грамматиков, Ю. Гусев, И. Догаева, В. Домашич, О. Измайлов, Л. Карпенко, В. Кузьмин, М. Левин, А. Ионов, Н. Моисеев, С. Склоф, С. Степанов, Б. Тушев, Н. Тихомиров, Г. Шубарина, Г. Шилин. Конный цирк под руководством Д. Кострюкова, В. Кострюкова, Л. Котовой, Ю. Ермолаева.

●

«Места тут тихие» (по мотивам повести Г. Свирского), 9 ч.

Авторы сценария: Г. Свирский, Г. Щукин; режиссер - постановщик Г. Щукин; оператор В. Листопадов; художники: Т. Антонова, Б. Царев; композитор В. Рубин; звукооператор О. Буркова; режиссер Г. Гончаренко; редактор А. Репина; директор картины Л. Золоева.

В ролях: Тимофей— С. Никоненко, Братнов — М. Глузский, Фисюк — Н. Гриценко, Кабаров — Н. Тимофеев, Гонтарь — Г. Крашенинников, Глебик — Б. Юрченко, Овчинников — Б. Бейшеналиев, Трунин — В. Захарченко, Санчес — А. Гутьерес, Цибулька — П. Шпрингфельд.

В эпизодах: А. Алексеев, Н. Бармин, Л. Харитонов Ю. Киреев, С. Михин, М. Менглет, Г. Полозков, С. Рубан, С. Таркачевский, Л. Соколов, И. Сальникова, Д. Нетребин, С. Харитонова, Н. Гладков, Н. Зорская, Е. Король, А. Юренев.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ и ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО (СССР) и СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ в СОФИИ (БОЛГАРИЯ)

«Бегущая по волнам» (по мотивам романа А. С. Грина), 9 ч.

Авторы сценария: А. Галич, С. Цанев; режиссер - постановщик П. Любимов; оператор С. Злычкин; художники: А. Денков, Г. Анфилова; композитор Я. Френкель; песни А. Галича; звукооператор Л. Бухов; балетмейстеры: Г. Алексидзе, Н. Маркарьянц; режиссеры: Г. Аврамов, З. Данилова; редакторы: Л. Кабо, Т. Монов; директора картины: С. Величков, Д. Пробер.

В ролях: С. Хашимов, Р. Быков, М. Терехова, Н. Богунова, О. Жаков, Е. Фридман, В. Попилиев, И. Матев, А. Спасова, Н. Николова, Е. Стратев, В. Вылков, В. Лемпорт, Н. Силис. Д

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Зеленая карета», 10 ч.

Автор сценария А. Гладков; режиссер-постановщик Я. Фрид; главные операторы: Л. Соколовский, А. Назаров; художники: М. Кроткий, М. Иванов; композитор В. Чистяков; звукооператор С. Шумячер; редактор Л. Жеженко; директор картины Т. Самознаева.

В ролях: Варя Асенкова — Н. Тенякова, Сосницкий — В. Честноков, Мартынов — А. Суснин, Дюр — И. Дмитриев, Каратыгин — Г. Флоринский, Гедеонов — А. Борисов, Храповицкий — В. Эренберг, Александра Егорова— Л. Штыкан, Глебов — И. Озеров, Маша Донцова— И. Губанова, Самсонова — Т. Пилецкая, Куликов — А. Соколов, князь Василий — Ю. Панич, Тросников — Г. Сысоев, Перепельский — В. Костецкий.

В эпизодах: А. Абрамов, К. Благовещенская, Е. Боровская, К. Гурецкая, Ю. Дедович, М. Иванов, С. Карнович-Валуа, В. Ковель, А. Королькевич, В. Липсток, Е. Лосакевич, А. Никритина, П. Никашин, А. Орлов, Г. Сатини, И. Селянин Л. Старицина.

●

«Четыре страницы одной молодой жизни», 9 ч.

Автор сценария В. Панова; режиссер-постановщик Р. Эсадзе; главный оператор Э. Яковлев; главный художник А. Рудяков; композитор И. Шварц; текст песен К. Рыжова; звукооператор И. Волкова; режиссер И. Гиндин; редактор Х. Элкен; директор картины И. Лебедь.

В ролях: Саша — Б. Руднев, Лиза — Н. Величко, Виктор — Б. Сивицкий, Полина — А. Завьялова.

В эпизодах: М. Аронбаев, П. Гарин, Р. Дуленкова, Ю. Дубровин, В. Липпарт, Л. Соколова, Б. Фрейндлих, Л. Аринина, Б. Аракелов, В. Андреев, В. Быченков, Д. Гиясов, А. Демина, И. Ефимов, С. Крылов, З. Кватковская, А. Столбов, И. Селянин, С. Соколов, В. Щенников, О. Хроменков.

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Лишний хлеб», 7 ч.

Автор сценария и режиссер - постановщик В. Говяда; оператор В. Давыдов; художник В. Шавель; композитор Б. Буевский; текст песни Г. Коломиец, В. Бескоровайного; звукоопе-

ратор Ю. Горецкий; редактор Г. Зельдович; директор картины В. Грачев.

В ролях: Орыся — Л. Дзюба, Илько — Б. Савченко, скрипач — С. Квятковский, учительница — В. Предаевич, парень — Ю. Малышко, жених — И. Симоненко, сват — Н. Пишванов, дружок — А. Толстых.

В эпизодах: А. Волошина, С. Воронин, Ю. Малышко, И. Вовк, Г. Петренко, И. Русин, Г. Сидельникова, Н. Ракша.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Тысяча окон», 8 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик А. Спешнев; главный оператор А. Булинский; художники: В. Серебровский, М. Карякин; композитор Л. Солин; звукооператор Н. Веденеев; сорежиссер В. Роговой; режиссер Ю. Филин; редактор К. Губаревич; директор картины В. Поршнев.

В ролях: Андрей Василенок — В. Погорельцев, Марина — А. Чернова, Жюль — П. Йоро Диало, Росита — Ана Винья, Альберт — Бернгард Штефан, Сергей — А. Эйбоженко, Нина Георгиевна — Р. Куркина.

В эпизодах: Костас Диань, Оми Кришна, Фелипе Бернаса, А. Елизарьев, Айзик Айхевба, Архона Эспеха, В. Белицкий, В. Черкесова, Ю. Оксанченко, Эрвин Кнаусмюллер, Г. Плаксин, В. Цоппи, Боря Горлицкий.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Встреча с прошлым», 10 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик С. Долидзе: главный оператор Ф. Высоцкий; художники: Н. Казбеги, М. Медников; режиссер Т. Палавандишвили; композитор Д. Торадзе; звукооператор В. Долидзе; редакторы: Н. Амашукели, И. Гоциридзе; директор картины В. Озиашвили.

В ролях: С. Закариадзе, В. Анджапаридзе, Л. Абашидзе, М. Цулукидзе, К. Кикнадзе, С. Гогичайшвили, М. Бебуришвили, Г. Чохонелидзе, Э. Манджгаладзе, В. Нинуа, Т. Талаквадзе, И. Хвичия, Т. Арчвадзе, Я. Трипольский.

В эпизодах: М. Джанджгава, Ч. Чхеидзе, М. Канделаки, П. Инцкирвели, В. Цуладзе, Ш. Саришвили, Ш. Джаниашвили, Д. Дзидзава, Г. Джакели, З. Мерзвришвили, Е. Верулейшвили, Е. Сакварелидзе, Т. Киртадзе, И. Кокрашвили, В. Долидзе, Н. Пиранишвили, Р. Барамидзе, М. Бердзенишвили, С. Сулава.

●

«Аурум-79» («Золото»), 2 ч.

Авторы сценария: О. Кочакидзе, А. Словинский, Ю. Чикваидзе; режиссер - постановщик О. Андроникашвили; художники-постановщики: О. Кочакидзе, А. Словинский, Ю. Чикваидзе; художник - постановщик мультипликата И. Дойяшвили; оператор Л. Квалиашвили; звукооператор Г. Нанобашвили; художники - мультипликаторы: М. Баханов, А. Нерсесов, Э. Кенчадзе; редактор К. Гогодзе.

●

«Зонтик», 2 ч.

Автор сценария и режиссер - постановщик М. Кобахидзе; оператор Н. Сухишвили; художник Г. Гигаури; музыкальное оформление М. Кобахидзе; звукооператор Т. Нанобашвили; редактор Н. Амашукели; директор картины Т. Барамидзе.

В ролях: Д. Петраитите, Г. Авалишвили, Р. Георгобиани.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ» имени А. БЕК-НАЗАРОВА

«Из времен голода» (по мотивам одноименного рассказа О. Туманяна), 2 ч.

Автор сценария и режиссер - постановщик Э. Мартиросян; оператор Л. Атоянц; художник Р. Бабаян; композитор Г. Ахинян; звукооператор К. Курдиян; режиссер Г. Арутюнян; директор картины Г. Карапетян.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фролов; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Роли исполняют и дублируют: Андри — К. Джанибекян (дублирует К. Тыртов), Гокор — Т. Геворкян (О. Мокшанцев), Амбо — Ф. Мкртчян (А. Алексеев), Назлу — Е. Манвелян (С. Холина).

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» имени Дж. ДЖАБАРЛЫ

«Жизнь хорошая штука, брат!» (по мотивам романа Н. Хикмета «Романтика»), 7 ч.

Автор сценария Л. Агранович; режиссеры- постановщики: Р. Аскеров, А. Воязос; оператор Р. Исмайлов; художники: Н. Зейналов, Ф. Багиров; композитор Ф. Амиров; звукооператор И. Попов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Автор русского текста Н. Герман; редактор П. Павлов.

В ролях: Ахмед — В. Коваль, Исмаил — О. Хабалов, Аннушка — Н. Зиновьева, Си Я-у — М. Касымбеков, Петросян — Э. Арутюнян, Керим — М. Меликов, Маруся — К. Минина.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«Звучи, там-там!» («Арман-атаман»), 7 ч.

Автор сценария А. Тарази; режиссер-постановщик М. Бейсембаев; оператор М. Аранышев; главный художник В. Тихоненко; режиссер А. Дашиев; композитор А. Бычков; звукооператор Г. Мирошниченко; редактор О. Бондаренко; директор картины Ф. Лелюх.

В ролях: Арман — Архимед Искаков, Мурун — Мухтар Ишмухамедов, Темиртон — Мурат Абусеитов, Кортик — Сапар Базарабаев, мать Муруна — Б. Римова, отец Армана — М. Бахтыгиреев, мать Армана — Л. Ашрапова, Керимбек — К. Кенжетаев.

В эпизодах: Л. Отыншиева, В. Пусурманов, М. Утебаев, Ч. Зулхашов, В. Лобанов.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Колокол Саята», 10 ч.

Автор сценария Д. Холендро; режиссер-постановщик Ю. Агзамов; операторы: А. Мукаррамов, В. Лендис; художник Э. Калантаров; композитор М. Левиев; звукооператор Г. Сенчило; редактор Д. Булгаков; директор картины И. Газиев.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

Роли исполняют и дублируют: Халида — И. Бокучаева (дублирует Р. Балашова), Жумаев — М. Агамирзаев (И. Ефимов), Карим — Н. Шария (И. Смоктуновский), Хаким-домла — Ю. Агзамов (Е. Григорьев), мать — С. Ишантураева (Е. Лосакевич), Раззак — И. Эргашев (Ю. Дедович), Уткур — Т. Каримов (В. Костин), Мавлян — М. Арипов (Ю. Соловьев), Ганц-ата — Х. Латипов (Н. Гаврилов), Куддус — Т. Таджиев (С. Соколов), Саид — С. Талипов (А. Суснин), Ахмед — Н. Касымов (В. Васильев), Мансур — М. Хамраев (П. Кашлаков), Кумри — М. Сагатова (Г. Теплинская), Мардон — М. Атаев (С. Голубев), торговец — Б. Ихтияров (А. Степанов).

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Шесть Иванов — шесть капитанов», 2 ч.

Автор сценария А. Митяев; режиссер А. Каранович; художники-постановщики: А. Спешнева, Т. Полетина; оператор

А. Жуковский; композитор Б. Шнапер; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: В. Пузанов, П. Петров, Я. Вольская, Г. Золотовская, М. Портная; куклы изготовили: В. Куранов, О. Масаинов, Ю. Бенкевич, В. Петров, В. Калашникова, М. Чеснокова, Г. Геттингер, Л Лютинская под руководством Р. Гурова; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

●

«Песенка мышонка», 1 ч.

Автор сценария Е. Карганова; режиссер Ю. Прытков; художник-постановщик А. Волков; оператор Н. Климова; композитор А. Флярковский; звукооператор Б. Фильчиков; художники-мультипликаторы: А. Алешина, Н. Богомолова, Л. Каюков, В. Колесникова, Г. Сокольский, Г. Баринова, Ю. Кузюрин, Э. Маслова, З. Монетова; художник-декоратор И. Троянова; редактор П. Фролов; директор картины А. Зорина.

Роли озвучивают: А. Грибов, А. Граве, А. Панова, Б. Рунге, К. Румянова.

●

«Варежка», 1 ч.

Автор сценария Ж. Витензон; режиссер Р. Качанов; художник-постановщик Л. Шварцман; оператор И. Голомб; композитор В. Гамалия; звукооператор Г. Мартынюк; художники - мультипликаторы: М. Бузинова, И. Доукша, Ю. Норштейн, В. Шилобреев; куклы и декорации изготовили: П. Гусев, В. Петров, О. Масаинов, Г. Лютинский, В. Куранов, В. Калашникова, М. Чеснокова, Г. Геттингер, А. Максимов, С. Этлис под руководством Р. Гурова; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

●

«Сказки для больших и маленьких», 2 ч.

Автор сценария С. Михалков; режиссер Л. Амальрик; художники-постановщики: Н. Привалова, Т. Сазонова; оператор М. Друян; композитор Н. Богословский; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: В. Арбеков, Р. Миренкова, А. Давыдов, Л. Резцова, О. Сафронов, В. Арсентьев, В. Долгих, Ю. Бутырин, Е. Комова, Т. Таранович, И. Давыдов, В. Рогов, М. Рогова, В. Максимович, Н. Николаева; художники -декораторы: В. Валерианова, О. Геммерлинг; редактор З. Павлова; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивают: Заяц—Г. Вицин, Медведь — И. Любезнов, Лиса — А. Георгиевская, Бегемот — М. Яншин, Зайчиха — К. Ростовцева, Слон — Г. Шпигель.

«Фитиль» № 57 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Что древнее?» (из коножурнала «Нештар») («Узбекфильм»).

Автор С. Абдукаххар; оператор М. Пенсон.

«Звери и люди» («Мосфильм»).

Автор и режиссер М. Анджапаридзе; оператор В. Нахабцев.

В ролях: О. Аросева, Ю. Киреев, Е. Уткина, Миша Дрожжанов.

«Единогласно» («Мосфильм»).

Автор И. Майоров; режиссер М. Григорьев; оператор В. Боганов.

В ролях: В. Корецкий, Ю. Медведев, А. Пелевин.

«Нарочно не придумаешь» (ЦСДФ).

Автор М. Вознесенский; текст А. Тараскина; оператор К. Широнин.

«Аттракцион» («Грузия-фильм»).

Автор И. Холин; режиссер Т. Гошадзе; оператор Г. Челидзе.

В ролях: А. Кванталиани, М. Горгиладзе.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

●

«Фитиль» № 58 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Скоростная магистраль» (ЦСДФ).

Автор М. Вознесенский; текст В. Санина; оператор К. Широнин.

«А вот и я!» («Союзмультфильм»).

Авторы: Г. Дробиз, О. Новожилов; режиссер В. Котеночкин; художник С. Русаков; оператор Е. Петрова; композитор Я. Френкель.

«На щите и под щитом (студия имени М. Горького).

Автор Э. Пархомовский; режиссер И. Магитон; оператор А. Масленников.

Главный редактор журнала С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Ножницы и мальчик» (по сюжету Цветана Ангелова), 1 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Режиссер Христо Топузанов; художник Милка Начева; оператор Пенка Божкова; музыка Георгия Генкова.

Фильм дублирован на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Л. Кашкина.

●

«Потом наступит тишина» (по роману Збигнева Сафьяна), 9 ч.

Производство творческого коллектива «Сирена», Польша.

Авторы сценария: Збигнев Сафьян, Януш Моргенштерн; режиссер Януш Моргенштерн; оператор Ежи Вуйчик; художник Ярослав Свитоняк.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Автор русского текста Н. Герман; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: майор Свонтовец — Тадеуш Ломницкий (дублирует А. Кузнецов), поручик Кольский — Марек Перепечка (В. Ковальков), поручик Олевич—Диниель Ольбрыхский (Р. Панков), Эва — Барбара Брыльска (С. Швейко), Зося — Барбара Салтысик (Г. Польских), Бжецкий, отец Зоси — Казимеж Фабисяк (В. Балашов), генерал — Тадеуш Шмидт (К. Барташевич), Анджей— Дамен Даменцкий (В. Грачев), Адам — Эугениуш Корчаровский (В. Ферапонтов).

●

«Фараон» (по одноименному роману Болеслава Пруса), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия— 11 ч.

Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.

Авторы сценария: Тадеуш Конвицкий, Ежи Кавалерович; режиссер Ежи Кавалерович; оператор Ежи Вуйцик; художник Ежи Скшепиньский; композитор Адам Валациньский.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Алексеев; звукооператор дубляжа Н. Прилуцкий.

Автор русского текста З. Целиковская; родактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Рамзес XIII и грек Ликон — Ежи Зельник (дублирует А. Белявский), фараон Рамзес XII — Анджей Гиртлер (С. Курилов), царица Никотриса — Веслава Мазуркевич (Н. Никитина), Херхор — Петр Павловский (А. Алексеев), Пентуэр — Лешек Хердеген (К. Тыртов), Мефрес—Станислав Мильский (П. Винник), Ментесуфис — Юзеф Чернявский (А. Соловьев),

Бероэс— Казимеж Опалиньский (М. Глузский), Дагон — Бронислав Дардзинский (Н. Граббе), Тутмос—Ежи Бугацкий (В. Ферапонтов), Сарра— Кристина Миколаевска (М. Стриженова), Кама — Барбара Брыльска (Н. Фатеева), Хеброн — Ева Кшижевска (М. Кремнева), Хирам — А. Лодзинский (Я. Беленький), страж лабиринта пустыни — Б. Янишевский (В. Дружников).

●

«Время снегов», 9 ч.

Производство киностудии «Букурешть», Румыния.

Авторы сценария: Фэнуш Нягу, Николае Вель; режиссер Георге Наги; оператор Нику Стан; художник Константин Симонеску; композитор Думитру Капояну.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Автор русского текста Е. Роом; редактор П. Павлов.

Главные роли исполняют: Иларион Чобану, Штефан Михэйлеску-Брэила, Тома Караджиу, Себастьян Папаяни, Моника Гинцэ, Василика Тастаман.

Роли дублируют: Н. Граббе, Г. Юдин, О. Мокшанцев, В. Ферапонтов, Д. Столярская, И. Выходцева.

●

«Невидимый фронт», 10 ч.

Производство Студии художественных фильмов, КНДР.

Автор сценария Ли Ден Сон; режиссер Мин Ден Сик; оператор Хон Вон Ир; художник Ли До Ик; композиторы: Пак Ен Пхир, Ким Ен Гу.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Сауц; звукооператор дубляжа Н. Бажанов.

Автор русского текста Т. Савченко; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Ма Гуг Чер — Ма Ге Рен (дублирует Ф. Яворский), полковник госбезопасности — Сим Ен (Б. Кордунов), Пак Ир Нам, старший лейтенант — Хан Мун Габ (С. Коренев), Цой Дег Сир, санитарка — Цой Е Сен (З. Воркуль), Сун Сон, ее дочь —Тен Сун Ок (О. Громова), Хе Ир, заведующий аптекой — Ким Дыг Сон (А. Тарасов), Пак Сен Рюр, врач — Ли Вон Гюн (О. Мокшанцев), Ре Чун Ок, жена Пака — Де Хё Ген (О. Маркина), Сон Дыг По, ее брат — Рит До Вон (Ю. Саранцев), Бя Мен Гю, «Барсук» — Хван Мин (А. Кубацкий).

●

«Беглец», 10 ч.

Производство «Пасифик филмз», Новая Зеландия.

Авторы сценария: Джон Грэхем, Джон О' Ши; режиссер и продюсер Джон О' Ши; оператор Энтони Уильямс; художники: Том Роуэлл, Селвин Муру; композитор Робин Макони.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа А. Западенский.

Автор русского текста М. Михелевич; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Дэвид Мэннинг — Колин Броудли (дублирует А. Сафонов), Дайна — Дейрдр Мак-Каррон (С. Швайко), Лаура — Надия Реджин (А. Маркова), Сондра — Дорейн Грин (Л. Матвеенко), Изабелла — Кири Те Канава (И. Выходцева), миссис Миллигэн — Алма Вудз (О. Маркина), Джо — Селвин Муру (А. Карапетян), мать Джо — Каури Той (Г. Фролова), мать Дэвида — Мэри Эймур (К. Лепанова), отец Дэвида — Вильям Джонстон (Е. Шутов), охотник — Барри Крамп (В. Сез).

●

«Снега Килиманджаро» (по одноименному рассказу Эрнеста Хемингуэя), 10 ч.

Производство «20-й век — ФОКС», США.

Автор сценария Кейзи Робинсон; режиссер Генри Кинг; оператор Леон Шамрой; художники: Лайл Уилер, Джон Де Кюир; композитор Бернард Херман; продюсер Даррил Ф. Занук.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

Авторы русского текста: Б. Россинская, Л. Потемкин; редактор З. Павлова.

Роли исполняют и дублируют: Гарри — Грегори Пек (дублирует А. Консовский), Эллен—Сьюзен Хейворд (С. Холина), Цинтия—Ава Гарднер (И. Карташова), Лиз—Хильдегард Неф (С. Зайкова), Билл—Лео Г. Кэролл (В. Кенигсон), Джонсон — Торин Тэтчер (С. Бубнов).

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка Л. Т. Козловой

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. АД 1-02-72

А13879. Подписано к печати 26/IX 1967 года. Формат бумаги 82×108 1/16. Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Тираж 30 800 экз. Заказ 2001

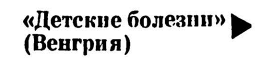
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

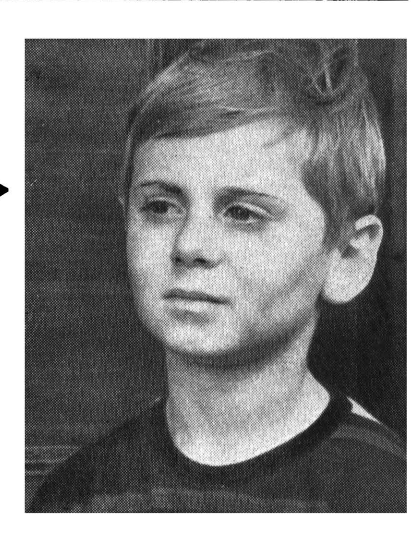
КАДРЫ ИЗ ДЕТСКИХ ФИЛЬМОВ
V МОСКОВСКОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ



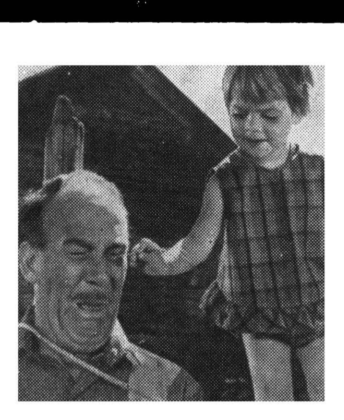
◀ «Маленький беглец» (Япония — СССР)



«Детские болезни» ▶
(Венгрия)



«Чёрвен и Мюзак» ▶
(Швеция)





▲
«Рыцарь без доспехов»
(Болгария)

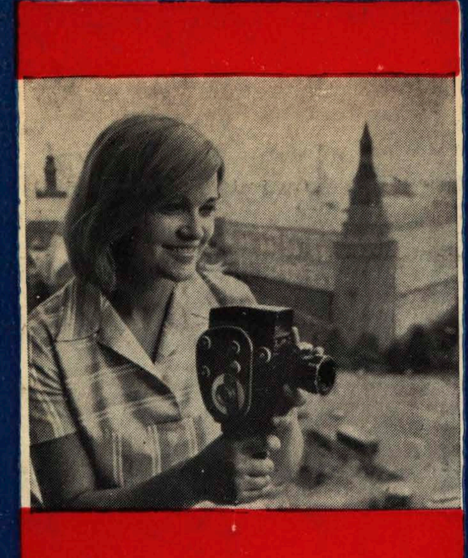
«Таня и два мушкетера» (Чехословакия)
▼

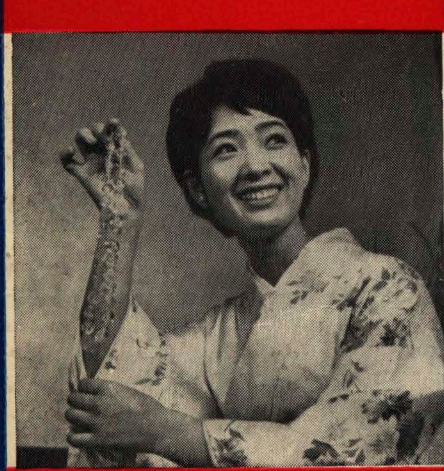


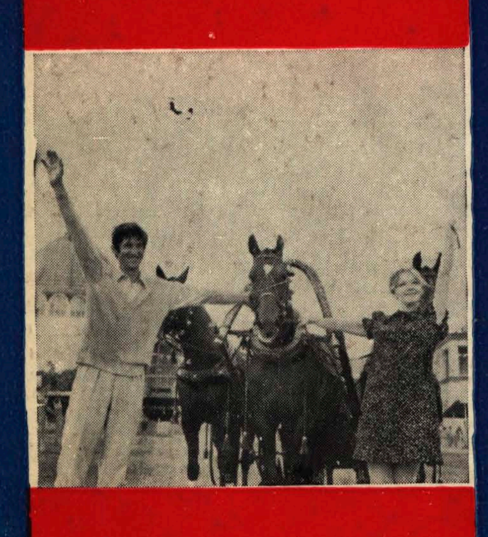


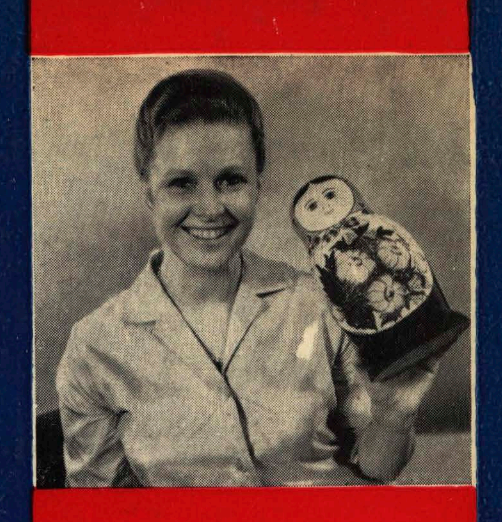
◀ «Нашка и аист»
(Румыния)

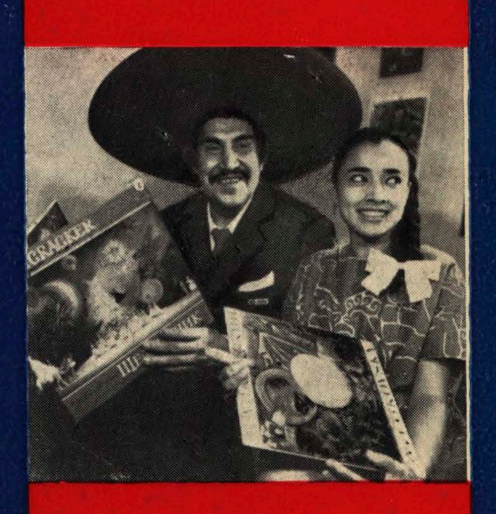
Индекс
70399

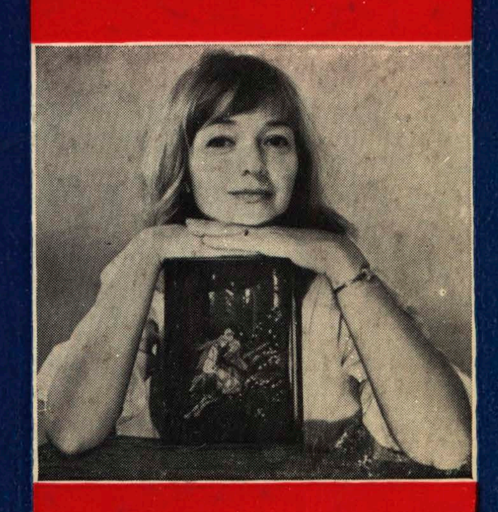












УЧАСТНИКИ V МОСКОВСКОГО МЕЖДУНАРОДНОГО КИНО-ФЕСТИВАЛЯ

В ГОСТЯХ У ВСЕСОЮЗНЫХ ВНЕШНЕТОРГОВЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ

Сверху вниз:

Эва Мария Хаген (ГДР)

Митико Сугата (Япония)

Любиша Самарджич, Милена Дравич (Югославия)

Беата Тышкевич (Польша)

Эмилио Фернандес, Соня Амелио (Мексика)

Джейн Халлерейн (США)